# La «Rivista di Firenze»

## Una pagina della cultura toscana del Novecento

*A cura di Emanuele Greco, Francesca Guarducci, Attilio Tori*

16 maggio - 28 settembre 2015

Firenze, Museo Casa Siviero

Regione Toscana

**LA «RIVISTA DI FIRENZE»**
Una pagina della cultura toscana del Novecento

16 maggio-28 settembre 2015
Firenze, Museo Casa Siviero

**A CURA DI**
Emanuele Greco, Francesca Guarducci, Attilio Tori

**MOSTRA PROMOSSA DA**
Regione Toscana Settore Musei ed Ecomusei
nell'ambito del Progetto "Piccoli Grandi Musei. La Toscana del Novecento"

WWW.TOSCANA900.COM

**ORGANIZZAZIONE**
Regione Toscana Settore Musei ed Ecomusei: Elena Pianea, Cinzia Manetti, Attilio Tori
Fondazione Primo Conti: Gloria Manghetti, Maria Chiara Berni, Patrizia Balocchini

**PRESTATORI**
Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti", Gabinetto G.P. Vieusseux
Eredi Bramanti
Francesco Colacicchi
Giuseppe Paccagnini
The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies - Villa I Tatti

**TESTI IN CATALOGO**
Emanuele Greco
Francesca Guarducci
Elena Pianea
Attilio Tori

**TESTI DELLE SCHEDE**
Carolina Gepponi
Emanuele Greco
Francesca Guarducci
Silvia La Regina
Susanna Ragionieri
Silvia Sferruzza
Attilio Tori

**FOTOGRAFIE**
Eredi Bramanti, Francesco Colacicchi, Fabiani Arte, Flaminio Gualdoni, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies - Villa I Tatti, Attilio Tori

**SI RINGRAZIANO**
Eredi Bramanti, Eredi Colacicchi, Ilaria Della Monica, Gabinetto G.P. Vieusseux. Biblioteca, Monica Galfré, Emiliano Giancristofaro, Flaminio Gualdoni, Silvia La Regina, Sergio Losacco, Alta Macadam, Sonia Oberdofer, Giovanni Pagliarulo, Giovanna Procacci, Massimo Procacci, Mark Roberts, Eredi Savinio, Ilaria Spadolini, Barbara Tosti

**FOTO DI COPERTINA**
Giorgio de Chirico, *Oreste e Elettra*, illustrazione in RF 1925, p. 5

**QUARTA DI COPERTINA**
Copertina dell'ultimo numero della «Rivista di Firenze», RF 1925



ISBN 978-88-6315-901-1

*Impaginazione grafica e stampa*

Via A. Gherardesca
56121 Ospedaletto, Pisa

Regione Toscana

# SOMMARIO

G. de Chirico, *La Sirena*, in RF 1 1925

## Presentazione

*Elena Pianea*

Casa Siviero partecipa al progetto “Piccoli Grandi Musei. La Toscana del Novecento” promosso da Regione Toscana in partenariato con Ente Cassa di Risparmio di Firenze e Consulta delle Fondazioni Bancarie Toscane con una mostra dedicata ad un breve “episodio” della vita culturale toscana degli anni ’20 del Novecento di grandissimo interesse. Tra il 1924 e il 1925 intorno alla «Rivista di Firenze» si confrontarono infatti tra i più rilevanti artisti ed intellettuali della cultura italiana e toscana in particolare – così come viene dettagliatamente ricostruito da Francesca Guarducci ed Emanuele Greco, i due giovani ricercatori che hanno sapientemente curato la ricerca e l’ordinamento della mostra insieme ad Attilio Tori instancabile conservatore della casa museo di lungarno Serristori. La figura di Giorgio Castelfranco, su cui da anni siamo impegnati nella ricerca, nello studio e nella divulgazione, primo proprietario del villino, studioso ed animatore culturale oltre che raffinato collezionista, trova anche in questa occasione motivo di interesse in un ambito forse ancora sconosciuto al grande pubblico. Si conferma dunque la volontà della Regione Toscana di valorizzare Casa Siviero anche come Casa Castelfranco.

# Paolo Mix e la prima fase della «Rivista di Firenze»

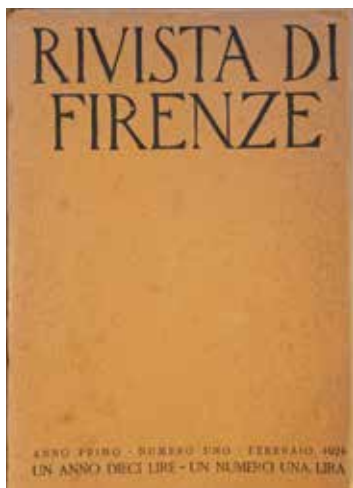
*di Emanuele Greco*

Se si escludono alcuni rari contributi[1], la «Rivista di Firenze», episodio sicuramente non marginale della cultura artistica italiana degli anni Venti, è stata trattata pochissimo – e spesso con inesattezze – dagli studi specialistici. Trascurato dalla critica è stato anche Paolo Mix, il letterato triestino, ma fiorentino di adozione, che fondò e diresse la rivista, riuscendo a darle un carattere sostanzialmente immutato, anche quando a lui subentrò Giorgio Castelfranco, che ne era stato già un collaboratore.

B. Bramanti, xilografie per la «Rivista di Firenze»

Forse la causa della sfortuna della rivista risiede nella sua vita limitata, poco più di un anno, tra il 1924 e il 1925, che però deve essere stato assai intenso e prolifico, se si osservano le figure del panorama culturale nazionale, in molti casi davvero di primo piano, che essa riuscì a coinvolgere. L'ambito della rivista fu multidisciplinare, spaziando dall'arte figurativa alla letteratura, dalla poesia al teatro, dalla filosofia alla musica. In particolare, però, furono due le aree di interesse, spesso in relazione tra loro, ovvero: le arti figurative, con testimonianze di artisti come Giovanni Colacicchi, Giorgio de Chirico, Bruno Bramanti e di critici come Giorgio Castelfranco e Aniceto Del Massa; e la letteratura, con prose di Alberto Savinio e di Luigi Pirandello, poesie dello stesso Mix e traduzioni di liriche rare (Hölderlin, Nietzsche, Puškin, e alcuni canti popolari slavi).
Compito di questa mostra è ripercorrere in dettaglio la complessa storia della «Rivista di Firenze» e dei suoi protagonisti, con lo scopo di far conoscere e apprezzare meglio questo significativo episodio culturale finora poco noto.
La «Rivista di Firenze», pubblicata nel capoluogo toscano tra il febbraio del 1924 e il maggio del 1925, ha avuto soltanto sette fascicoli, alcuni dei quali comprensivi di diversi numeri. Per le prime sei uscite, tutte quelle della prima annata, la rivista presenta una simile veste tipografica, sobria ed elegante, e «in copertina d'un caldo color zafferano, col titolo a caratteri lunghi»[2]. Pochissimo spazio è dedicato al vezzo e alla decorazione della pagina, ad esclusione di qualche raffinata xilografia di Bruno Bramanti a conclusione di alcuni saggi nei primi numeri della rivista[3]. L'austerità della veste tipografica, espediente con cui si intendeva dare importanza alle parole contenute nella pagina, rispecchiava il carattere riflessivo di Paolo Mix, che, come si è detto, fu il fondatore e il direttore della rivista; colui che le dette l'indirizzo generale, e particolarmente nei primi quattro fascicoli. Dal novembre del 1924, sebbene compaia ancora ufficialmente Mix come direttore, la rivista passa di fatto a Giorgio Castelfranco[4], il quale la trasforma in uno spazio in cui si intrecciano, in una profonda comunione di intenti, le sue idee teoriche, artistiche e letterarie con quelle dei fratelli Giorgio de Chirico e Alberto Savinio, artisti con cui, come è noto, Castelfranco intratteneva stretti rapporti intellettuali e amichevoli dagli inizi del decennio[5]. Il nuovo taglio dato da Castelfranco alla rivista, più orientato verso argomenti di critica artistica, si manifesta con l'introduzione di immagini negli ultimi due fascicoli. In particolare l'ultimo numero della rivista, con cui si inaugura la seconda annata, presenta una veste tipografica completamente diversa: in copertina, di colore bianco lucido, è riprodotto un bozzetto di de Chirico per *La Morte di Niobe* di Savinio, mentre

A fronte: G. Colacicchi, (dall'alto a sinistra) *Ritratto di Paolo Mix*, *Ritratto di Silvio Mix* (?), *Autoritratto*, *Ritratto di Alberto Carocci*; disegni su taccuini 1922-1925

Bramanti in una fotografia del 1925 ca.

altre opere del pittore sono pubblicate all'interno. Sarebbe dovuto essere un nuovo inizio per la «Rivista di Firenze», ma così non fu, perché proprio allora si interruppe.
La rivista, quindi, si trova di fatto ad avere due fasi ben distinguibili: la prima, diretta da Paolo Mix, che è specificatamente il soggetto di questo mio contributo, e la seconda, promossa da Giorgio Castelfranco, di cui si occupa il saggio di Francesca Guarducci.
Ma chi fu Paolo Mix[6], questo «triestino d'intelligenza rapidamente intoscanita»[7], «biondo pallido sorridente e riservato»[8], come lo descrive Hermet nel 1941?
Uno dei ritratti più belli e sentiti dell'intellettuale e dell'uomo ci è fornito da Giovanni Nencioni[9], il quale – e come lui anche il poeta Mario Luzi – fu allievo di Mix nel 1927 al liceo Galileo di Firenze, dove il giovane professore insegnava agli scolari la passione per la letteratura e la poesia[10].
Nato a Trieste nel 1899, Paolo Mix[11] (o Micks, secondo la grafia originale del cognome della famiglia, di origine ungherese, ma linguisticamente italiana, che poi egli stesso preferì e riadattò dalla metà degli anni Cinquanta) si trasferisce a Firenze nel corso della Prima guerra mondiale. Della sua famiglia fanno parte il fratello Silvio[12], importante musicista futurista, e la sorella Stella, "arredatrice futurista"[13]. A Firenze, già nel novembre del 1919, lo troviamo iscritto nel *Libro dei soc*i del Gabinetto Vieusseux[14], a dimostrazione di come si fosse subito inserito nell'ambiente culturale e artistico cittadino. Nel 1923 si laurea all'Università di Firenze in filosofia, iniziando poco dopo la sua carriera di insegnante di materie letterarie in vari licei, tra cui il Fonteguerri di Pistoia, il Galileo di Firenze – ricordato sopra –, e il Costa di La Spezia. Il suo desiderio di militanza intellettuale lo porta ben presto a contatto con importanti personalità del mondo della cultura e con le riviste letterarie del tempo, tra cui «L'Italia Letteraria», «La Cultura», «Il Leonardo», per cui svolge attività recensiva[15]. Tra gli anni Trenta e Quaranta si sposta molto all'estero, e specialmente nell'Europa dell'Est, dove insegna lingua e letteratura italiana presso licei, università e centri di cultura, collaborando spesso con riviste del luogo. Nel 1943 torna a Firenze dove frequenta il Gabinetto Vieusseux e si lega in amicizia con Carlo Ludovico Ragghianti, Umberto Morra e principalmente con il filosofo crociano Luigi Scaravelli[16]. A metà degli anni Cinquanta si trasferisce a Roma, dove conclude la sua carriera d'insegnante, spegnendosi infine a Pescara nel 1976.

RIVISTA DI FIRENZE

ANNO PRIMO - NUMERO UNO - FEBBRAIO 1924
UN ANNO DIECI LIRE - UN NUMERO UNA LIRA

Copertina del primo numero della «Rivista di Firenze», febbraio 1924

Nel febbraio del 1924, quando esce il primo numero della «Rivista di Firenze», Paolo Mix è giovanissimo: laureato da appena un anno e nel pieno della sua volontà di militanza intellettuale. Intorno alla rivista, soprattutto all'inizio, Mix raduna, oltre al fratello Silvio – con cui però non condivide le idee d'avanguardia –, un piccolo gruppo di giovani intellettuali, come lui provenienti dall'ateneo fiorentino, vogliosi di trovare strade diverse da quelle già segnate, nella convinzione condivisa che l'arte fosse un'espressione davvero lirica solo quando si distinguesse dalla mediocrità, data soprattutto dall'applicazione di rigidi canoni estetici. Nencioni, analizzando tutta la breve storia della rivista, ha giustamente individuato come caratteristica saliente della «Rivista di Firenze», quell'equilibrio che sta a metà strada tra «un colto cosmopolitismo e un classicismo "metafisico"»[17].
Sono questi anni molto fervidi per la cultura italiana[18], ma anche anni decisivi

Alberto Carocci, Amalia Zanotti e Giovanni Colacicchi in una fotografia del 1925 ca.

per la storia nazionale. È il periodo che precede immediatamente la nascita della ben più nota e fortunata rivista «Solaria», di cui la «Rivista di Firenze» può essere ritenuta un antefatto, non soltanto perché alla chiusura di questa alcuni dei collaboratori, come Giovanni Colacicchi, Aniceto Del Massa e Alberto Carocci – quest'ultimo in particolare ne fu anche direttore –, passarono proprio alla nuova rivista, ma perché nella piccola rivista fiorentina sono già presenti alcune delle caratteristiche che si ritroveranno poi in «Solaria», come ad esempio il carattere interdisciplinare, le convinzioni cosmopolite e antiautarchiche, e soprattutto il valore dell'autonomia della cultura da ogni compromesso con la politica del tempo. La «Rivista di Firenze» nasce anche a circa due anni di distanza dalla conclusione di due importanti riviste romane, come «La Ronda», maggiormente orientata verso argomenti letterari, e «Valori Plastici», prevalentemente dedicata a tematiche artistiche, che, come è noto, proponevano tra gli anni immediatamente dopo la fine della guerra e gli inizi degli anni Venti, seppur in modo sensibilmente diverso[19], un ritorno alla tradizione artistica nazionale, inquadrabile nel più generale clima del "ritorno all'ordine", seguito come reazione all'apparire delle avanguardie storiche a inizio Novecento. In questo clima di ritorno alla tradizione, seppur con sfaccettature diverse, si inserisce anche il classicheggiante equilibrio, contraddistinto però da un ironico e pungente sguardo critico, della «Rivista di Firenze», la quale, quasi per un'«aristocratica» «elevatezza di aspirazioni e ambizioni non comuni alle riviste di quegli anni»[20], si mantenne lontana dal ribellismo vernacolare di ambito strapaesano, diffuso nella cultura toscana del tempo, sebbene non mancassero, soprattutto nei primi numeri, alcuni scritti di sapore popolare, come per esempio i racconti di Verano Magni[21], di Francesco Verlengia[22] e di Virgilio Procacci[23].
La declinazione peculiare in cui si vuole configurare il ritorno alla tradizione della «Rivista di Firenze», molto diverso per esempio dal «fare antiquato, compassato e stanco della vecchia "Ronda"»[24], chiaramente uno dei maggiori bersagli della rivista fiorentina[25], è espressa apertamente nell'*Avvertenza* al primo numero, in cui Paolo Mix, che si firma "La Direzione", spiega le ragioni poetiche che animano la rivista, la quale non intende collocarsi nel solco di un ristretto campanilismo come il nome potrebbe far pensare[26], bensì si pone in aperta sfida a questo, rifacendosi all'universale ideale di equilibrio classico proprio dell'arte toscana. Scrive infatti Mix: «C'è senza dubbio nell'arte toscana quell'equilibrio, quella, si potrebbe dire, saggezza artistica che sa contemperare il realismo la grazia e il pensiero in un'unica forma di bellezza; e che dalle pose e dalle esagerazioni rifugge per sua propria natura»[27]. E ancora: «Ci sembra questo un ideale artistico abbastanza affine al nostro: lo spirito può essere complicato, l'espressione dev'esser semplice (che poi significa: una)»[28]. Certo Mix è consapevole che la rivista non ha ancora al suo interno un'unità critica, che forse raggiungerà soltanto nella sua fase finale con Castelfranco[29]. In ogni caso l'intento dell'intellettuale non è quello di creare «un circolo chiuso», bensì «una continua ricerca, attenta ad ogni forma di pensiero ed arte in coerenza con le sue più importanti affermazioni»[30]. In questa chiave si spiega l'interdisciplinarità della rivista, che ospita tra le sue pagine, oltre a contributi artistici e letterari, anche interventi filosofici, come il lungo testo sul *Solipsismo*[31], diviso in tre parti, di Michele Losacco – qui ancora nella sua fase neoidealista – o di critica musicale, come i due interventi di Silvio

Silvio Mix all'organo

Mix[32]. Inoltre, sempre nell'ottica di apertura culturale va letta l'attenzione alle letterature straniere, non solo a quelle più note[33], ma anche a quelle slave[34], tra cui in particolare quella russa[35], con proposte di traduzioni rare per il tempo. Infine è da ricordare che ogni fascicolo della rivista presenta, nelle ultime pagine, una rubrica intitolata *Dalle riviste straniere*, tenuta in prevalenza[36] da quella straordinaria personalità che fu Elbridge Rand Herron[37], rubrica in cui appaiono commenti in margine a pubblicazioni in riviste di lingua francese e inglese[38].

L'articolo che apre il primo numero della rivista è di Paolo Mix[39] e s'intitola *Principii d'Arte poetica*, testo che dimostra il prevalente interesse dell'autore per tematiche filosofiche ed estetiche. Muovendo da posizioni sostanzialmente crociane, e sebbene non si ritenga «un creatore di metafisiche né di estetiche»[40], Mix tenta di definire in questo scritto un'idea di arte, valida per ogni linguaggio espressivo, che dovrebbe animare anche le pagine della rivista. Nell'articolo, significativamente rivolto ai giovani, l'autore, con piglio intrepido e fermo, prende posizione contro il mito dell'artista puro, nato da un'errata interpretazione della filosofia crociana. Scrive a tal proposito: «Abbiamo visto coi nostri occhi come la scempia e bestiale interpretazione della teoria crociana sull'arte, contaminata con quella del Bergson, abbia portato al frammentarismo e al mito dell'*homo aestheticus*, cioè dell'artista puro: tanto puro che mancava di cervello»[41]. Per questo motivo l'autore non condivide le dirette conseguenza di questa erronea interpretazione, ovvero: «il tecnicismo morboso, il frammentarismo e l'arabesco come ideale d'arte»[42], ma si schiera in favore di un'arte equilibrata in cui siano presenti allo stesso tempo «classicismo e romanticismo»[43], categorie che rappresentano l'antitesi tra «universalità» e «individualità»[44]. In questo modo, per Mix, l'opera d'arte, se vuol essere vera arte, deve esprimere la totalità dell'individuo; tanto da proporre il concetto di "individuismo", inteso come l'unione di universalismo e individualismo, che l'autore così descrive nel testo: «Un'opera d'arte tanto più sarà universale e quindi sentita da altri uomini oltre che dall'autore (cioè: sarà vera arte) quanto più egli avrà voluto essere se stesso: perché volendo essere "gli altri" non sarà più nessuno»[45]. Parole, quelle del giovane intellettuale, che si rifanno chiaramente a concetti già espressi da Croce e forse, in particolare, al saggio *Il carattere di totalità dell'espressione artistica* del 1917, in cui il filosofo aveva affermato: «In essa [nell'intuizione pura o rappresentazione artistica], il singolo palpita della vita del tutto, e il tutto è nella vita del singolo; e ogni schietta rappresentazione artistica è sé stessa e l'universo, l'universo in quella forma individuale, e quella forma individuale come l'universo»[46]. Con lo scopo di far crescere gli artisti come individualità, di seguito Mix fornisce loro alcuni consigli generali, il cui carattere è riassunto da questo passaggio evocativo: «Non pensare d'esser nuovo prendendo un petalo da quel fiore, una foglia da quell'altro: e il tutto aggiustando in un effimero mostriciattolo: pensa piuttosto ad arricchire il terreno della tua aiola [*sic*]. E un fiore nuovo, se deve nascere, nascerà»[47]. E ancora: «senza esperienza, senza pensiero e senza unità non vi può essere un'arte originale: cioè un'arte senz'altro»[48]. Di carattere ironico sono, invece, i consigli che si trovano nei successivi testi dell'autore, ovvero *Elogio della banalità*, pubblicato nel secondo numero della rivista[49], e *Elogio della banalità letteraria*, apparso nel terzo[50], sorta di guide pratiche per inserirsi nel conformismo generale e artistico del tempo[51].

Michele Losacco in una fotografia del 1926

Elbridge Rand Herron al mare con due ragazze, 1925 ca.

La proposta di equilibrio nell'arte, affermata da Mix nell'*Avvertenza*, trova una corrispondenza nell'interessante testo critico e teorico, intitolato *Sulle arti del disegno*, che il giovane pittore Giovanni Colacicchi[52] – qui ancora con il doppio cognome Colacicchi Caetani – pubblica in due parti nel primo e nel secondo numero della rivista. Per Colacicchi l'attività teorica e critica, che porterà avanti per tutta la vita parallelamente alla pittura[53], ha inizio proprio con questo testo, nato come meditazione sul suo personale lavoro artistico. Le origini di questa attività teorica vanno ricercate nella giovanile formazione di Colacicchi come letterato e poeta, nei cui panni, infatti, appare nel fascicolo di settembre della rivista, dove pubblica due brevi *Liriche* dal tono visionario[54]. Nel testo *Sulle arti del disegno*, una sorta di dichiarazione di poetica – in cui si trovano già espresse alcune idee che saranno approfondite dall'autore nel secondo dopoguerra[55] –, Colacicchi per prima cosa definisce il compito dell'artista e quello del critico: mentre l'artista scruta le relazioni e i rapporti essenziali delle forme e dei colori, il critico, invece, deve indagare le relazioni fra l'uomo e ciò che lo circonda. Questa premessa serve al pittore per introdurre la sua positiva visione dell'arte italiana contemporanea. Infatti, dopo aver riconosciuto alle esperienze cubiste e futuriste la scoperta di «nuove possibilità», e ai «nuovissimi neo-classici»[56] l'intuizione di poter instaurare con il passato un rapporto veramente vitale, egli è in grado di guardare con speranza alla nuova arte italiana, specialmente a quella dove appare «una forte volontà di costruzione o piuttosto ricostruzione architettonica»[57]. Si tratta di un'arte che, proprio come le opere che egli va dipingendo in questi anni – dove forse si può avvertire anche un certo gusto "sintetico", tipico della ricerca del gruppo del "Novecento"[58], che proprio in quell'anno conclude la sua iniziale stagione –, è composta da forme essenziali e nette, e realizzata con accordi di grigi e con tonalità prevalentemente fredde. Quella proposta da Colacicchi è un'idea di arte «eminentemente costruttiva e architettonica»[59], legata in modo diretto alla tradizione italiana, e specialmente al Rinascimento. L'unica differenza, però, risiede nel fatto che quella «semplicità grandiosa», propria dell'opera di Paolo Uccello, di Piero della Francesca, di Andrea del Castagno, di Luca Signorelli e di Masaccio, diventerà nelle espressioni future qualcosa di nuovo: «come una semplice gemma polita che si muta, nella mano dell'orafo, in uno scintillante cristallino iridiscente poliedro»[60].

Questa folgorante similitudine trova riscontro nella figura femminile, una sorta di donna-statua che sembra sul punto di muoversi – in cui si è visto anche una metafora dell'artista[61] –, che sorregge in una mano un luminoso globo di vetro, che Colacicchi stava dipingendo, proprio in quell'anno, in *Melancolia*, il suo primo capolavoro. Come è noto, sia per la tematica (la statua che si anima misteriosamente) sia per lo stile (in particolare per la luce), l'opera – che pure è densa anche di riferimenti a Dürer, a Bellini e a Courbet[62] – risente maggiormente dell'influsso di Giorgio de Chirico, artista che Colacicchi aveva incontrato, circa un anno prima a Firenze, proprio in casa di Castelfranco, dove era rimasto colpito sia dalle opere dell'artista esposte nel villino, sia dai quadri appena finiti sul cavalletto. Così il pittore anagnino, molti anni dopo, ricorderà l'incontro: «Nel 1923 Castelfranco mi condusse da De Chirico che era suo ospite, ed ebbi la ventura di vedere il pittore al lavoro. Vidi pure la natura morta dei cocomeri, con la spada, e ammirai molto l'autoritratto col Mercurio. Ancora potei vedere *La Partenza del Cavaliere* e *L'Ottobrata*. Una

Giovanni Colacicchi in una fotografia del 1925 ca.

Giovanni Colacicchi nel suo studio con alle spalle la *Melancolia*, 1925

visita che mi fu di molto aiuto anche per la gentile e incoraggiante accoglienza del giovane maestro»[63].

È da notare che la tematica della statua che prende vita mescolandosi agli altri uomini, simbolo dell'attualità viva della tradizione del passato, era stata presentata per la prima volta da de Chirico nel paragrafo conclusivo del suo testo *Sull'arte metafisica* del 1919 sulle pagine di «Valori Plastici»[64], rivista che per certe tematiche può ritenersi un modello per la «Rivista di Firenze». Contatti e tangenze tra il pensiero di Colacicchi e quello di de Chirico si ritrovano anche altrove, quasi come in un gioco di specchi, sulle pagine della rivista. Bisogna ricordare però che de Chirico partecipa alla «Rivista di Firenze», sia con testi (letterari, poetici e critici) sia con illustrazioni, solo negli ultimi tre numeri, ovvero in quelli della seconda fase, dove invece Colacicchi non compare. In ogni caso è interessante osservare la centralità che il pittore anagnino riserva al concetto di fantasia, unito a quello di materialità, nell'opera d'arte, proprio nella seconda parte del testo *Sulle arti del disegno*, apparso nel numero di marzo della rivista. Così si apre il testo: «Noi crediamo che un'opera d'arte risulterà tanto più intensa d'espressione e significativa, quanto più l'artista avrà avuto chiare nella mente le relazioni fra i mezzi materiali dell'arte e la sua stessa *fantasia* o lirica ispirazione. Giungere insomma a fondere in perfetta aderenza la sua fantasia e la più adeguata fra le possibili manifestazioni di questa, sotto le specie del colore e della forma»[65]. Per Colacicchi, quindi, solo quando l'artista riesce a far aderire la sua fantasia ai mezzi materiali (ovvero le linee, le forme e i colori) dell'opera egli raggiunge «lo stile»[66]. Proprio sulla presenza in Courbet di una straordinaria fantasia, ovvero quella facoltà, tipica dei grandi artisti, di trasformare poeticamente la realtà, de Chirico incentrerà il suo primo contributo sulla «Rivista di Firenze», nel novembre del 1924. In quel testo il pittore, in veste di critico d'arte, cercherà di definire quella che a suo avviso è la vera essenza del grande maestro francese dell'Ottocento[67].

Oltre all'accenno alla fantasia colpisce anche il rimando di Colacicchi ai mezzi materiali della pittura, concetto, anch'esso, che può certamente essere in

Alberto Carocci e Giovanni Colacicchi davanti allo studio del pittore in viale Volta 77 nel 1925

G. Colacicchi, *I monti di Segni*, 1926

linea con l'idea del "ritorno al mestiere" espressa da de Chirico poco prima, ma anche trovare affinità, forse già in questa data, con il pensiero di Bernard Berenson – storico dell'arte di cui Colacicchi fu grande stimatore e, in seguito, amico[68] –, notoriamente assertore dell'importanza, per gli studi storico-artistici, della valutazione diretta dell'opera d'arte insieme alla riflessione teorica. Il sostanziale equilibrio che denota la prima fase della rivista inizia a mutare nell'ultimo numero della direzione Mix, quello del settembre del 1924, quando appaiono insieme *Icaro*, un testo di Alberto Savinio, per la prima volta ospitato nella rivista, e *Il ritorno alla tradizione* di Giorgio Castelfranco, uno scritto denso di concetti critici e teorici in cui lo storico dell'arte sembra anticipare alcune idee di de Chirico, che infatti apparirà sulla rivista – come si è detto – nel numero successivo con il saggio su *Courbet*, un testo, quest'ultimo, che oltre ad aprire il nuovo numero della rivista, ne inaugura la seconda e ultima fase.

[1] Cfr. Bramanti 1981; Hermet 1941, pp. 364-368; Righini 1955, p. 43; Pratesi-Uzzani 1991, pp. 127-129; Manacorda 1980, p. 177.

[2] Hermet 1941, p. 364.

[3] Su Bramanti, cfr. Ragionieri 2002. La presenza di xilografie di Bramanti è indicata solo nel numero di settembre del 1924, ma sono da ritenere dello stesso autore anche quelle presenti nei numeri di febbraio e aprile-maggio del 1924. È interessante notare che le xilografie compaiono nella rivista solo quando Mix è direttore.

[4] È da ricordare che Castelfranco non compare mai esplicitamente come direttore della rivista. Il ruolo predominate assunto da Castelfranco si deduce dal fatto che dal numero del novembre del 1924, la redazione e l'amministrazione della rivista passano dall'indirizzo di Piazza Duomo 4 (abitazione dei Mix) a Lungarno Serristori 1 (abitazione di Castelfranco). Inoltre negli ultimi due numeri (febbraio e maggio 1925), non soltanto la redazione e l'amministrazione, ma anche la direzione della rivista è indicata all'indirizzo del villino di Castelfranco.

[5] Sul rapporto tra Castelfranco e i fratelli Giorgio de Chirico e Alberto Savinio, cfr. Rasario 2006; Tori 2010.

[6] Per quanto riguarda tutte le preziose informazioni, spesso inedite, che sono riuscito a raccogliere su Paolo e Silvio Mix, sono grato alla generosità della prof.ssa Silvia La Regina, nipote di Paolo, che ringrazio sentitamente.

[7] Hermet 1941, p. 365.

[8] Ivi, pp. 364-365.

[9] Sulla figura di Paolo Mix, cfr. Nencioni 2000.

[10] È da notare la corrispondenza tra alcuni testi pubblicati nella «Rivista di Firenze» e i ricordi di Nencioni insieme al suo maestro. Cfr. Nencioni 2000, p. 391: «Curiosamente il bozzetto *Disavventure poetiche*, in cui è descritta la passeggiata di un solitario sui lungarni tra i colori di un tramonto tanto reale quanto cartolinesco, mi ricorda le passeggiate che feci con lui quasi tre anni dopo e i suoi versi che ho citati all'inizio [la lirica *Prima del giorno*] [...]».

[11] Poiché il testo verte in modo specifico sugli anni Venti, preferiamo utilizzare la grafia Mix, che era quella usata dall'intellettuale in quel periodo.

[12] Su Silvio Mix, cfr. Balata 1991; Bianchi 1995, pp. 81-123; 221-233.

[13] Stella Mix (1896-1975).

[14] Cfr. Libro dei soci del Gabinetto Vieusseux 1919. Da quel documento si evince anche l'indirizzo abitativo dei Mix, che è appunto Piazza Duomo 4 (II piano), lo stesso che sarà poi riportato come sede della direzione, amministrazione e redazione della prima fase della «Rivista di Firenze». Sono grato alla prof.ssa Silvia La Regina per la gentile segnalazione.

[15] Cfr. Nencioni 2000, p. 390.

[16] Sul rapporto tra Mix e Scaravelli, cfr. Scaravelli 1979.

[17] Nencioni 2000, p. 392.

[18] Per un orientamento generale sulla cultura letteraria tra le due guerre, e in particolare sulle riviste menzionate nel saggio, cfr. Manacorda 1980.

[19] Per un approfondimento del rapporto tra «Valori Plastici» e le altre riviste del tempo, e in particolare con «La Ronda», cfr. Fossati 1981, pp. 14-22.

[20] Cfr. Nencioni 2000, p. 392.

[21] Cfr. V. Magni, *Una pipa garibaldina*, in RF 1 1924, pp. 9-13.

[22] Cfr. F. Verlengia, *Storielle*, in RF 1 1924, pp. 16-19.

[23] Cfr. V. Procacci, *Un delitto inutile*, in RF 2 1924, pp. 11-16; Id., *Le vie del destino*, in RF 3-4 1924, pp. 8-12.

[24] G. Castelfranco, recensione a L. Montano, *Viaggio attraverso la gioventù*, in RF 3-4 1924, pp. 24-25, p. 25.

[25] Oltre a quella ricordata sopra, nello stesso numero della rivista compare un'altra recensione di Castelfranco altrettanto sagace e pungente. Cfr. G. Castelfranco, *A. Baldini e il Michelaccismo*, in RF 3-4 1924, pp. 20-21.

[26] Cfr. La Direzione [Paolo Mix], *Avvertenza*, in RF 1 1924, pp. I-II, p. I «Crediamo inoltre che Firenze abbia in sé tanto di universalità, da potersi formar nel suo nome una rivista che non sia soltanto cittadina o regionale».

[27] *Ibid.*

[28] *Ibid.*

[29] Cfr. La Direzione [Giorgio Castelfranco], *Senza titolo*, in RF 8-12 1925, p. 1.

[30] La Direzione [Paolo Mix], *Avvertenza*, in RF 1 1924, pp. I-II, p. II.

[31] Cfr. M. Losacco, *Solipsismo*, in RF 3-4 1924, pp. 13-18; Id., *Solipsismo (2)*, in RF 5-6 1924, pp. 13-18; Id., *Solipsismo (3)*, in RF 7 1924, pp. 8-13.

[32] S. Mix, *Armonici e dissonanze*, in RF 3-4 1924, pp. 23-24; Id., recensione a Camardella e Carelli, *Io*, in RF 3-4 1924, p. 26.

[33] Cfr. F. Hölderlin, *Tramonto* (trad. E. Barbetti), in RF 3-4 1924, p. 5; E. Barbetti: G.B. Schaw [*sic*, ma Shaw], *Commedie sgradevoli*, in RF 3-4 1924, pp. 26-27; J. Middleton Murry, *Dell'amore*, in RF 5-6 1924, pp. 26-27; Id., *Il critico*, in RF 5-6 1924, p. 27.

[34] Cfr. *Canti popolari slavi* (trad. W. Giusti), in RF 3-4 1924, pp. 5-7.

[35] Incentrato sulla letteratura russa è il secondo numero della rivista (marzo 1924), in cui Aurelio Zanco propone, tra l'altro, traduzioni di testi di Puškin e Čechov e un saggio sulla letteratura russa. Cfr. A.S. Púshkin [*sic*], *Il prigioniero* (trad. A. Zanco), in RF 2 1924, p. 18; A.P. Céchof [*sic*], *Grisha* (trad. A. Zanco), in RF 2 1924, pp. 22-25; A. Zanco, *Premesse allo studio della letteratura russa*, in RF 2 1924, pp. 26-28; Id., recensione a A. Cécof [*sic*], *L'amore*, in RF 2 1924, p. 29; Id., recensione a M. Gorki [*sic*], *Souvenir de ma vie littéraire,* in RF 2 1924, p. 30.

[36] Soltanto la rubrica del numero di aprile-maggio del 1924 è tenuta da Paolo Mix.

[37] Sulla figura di Elbridge Rand Herron, si rimanda alla scheda in catalogo (p. 45).

[38] Tra queste compaiono: «The Century Magazine», «The

Nation», «Revue de Littérature comparée», «Quarterly Review», «North American Review», «Revue des Deux Mondes», «La Semaine Littéraire».

[39] Paolo Mix presenta nello stesso numero anche una lirica: P. Mix, *Prima del giorno*, in RF 1 1924, p. 24.

[40] P. Mix, *Principii d'Arte poetica*, in RF 1 1924, pp. 1-6, p. 3.

[41] Ivi, p. 2. È interessante notare che dieci anni più tardi Castelfranco cercherà di formare una sua estetica proprio contaminando il crocianesimo con il bergsonismo. Cfr. CASTELFRANCO 1934.

[42] P. Mix, *Principii d'Arte poetica*, in RF 1 1924, pp. 1-6, p. 2.

[43] *Ibid.*

[44] Ivi, p. 3.

[45] *Ibid.*

[46] B. Croce, *Il carattere di totalità dell'espressione artistica* (1917), in CROCE 2005, pp. 152-153.

[47] P. Mix, *Principii d'Arte poetica*, in RF 1 1924, pp. 1-6, p. 4.

[48] *Ibid.*

[49] Cfr. P. Mix, *Elogio della banalità*, in RF 2 1924, pp.1-4.

[50] Cfr. P. Mix, *Elogio della banalità letteraria*, in RF 3-4 1924, pp. 1-4.

[51] Gli ultimi testi di Mix si trovano nel numero di settembre. Cfr. P. Mix, *Disavventure poetiche*, in RF 5-6 1924, pp. 19-20; Id., recensione a M. Bontempelli, *La Donna del Nadir*, in RF 5-6 1924, pp. 32-33; Id., recensione a P. Gadda, *L'entusiastica estate*, in RF 5-6 1924, p. 33.

[52] Sulla figura di Colacicchi, cfr. GIOVANNI COLACICCHI 2014.

[53] Cfr. CASTELLANI-GUARDUCCI 2014.

[54] Cfr. G. Colacicchi Caetani, *Liriche*, in RF 5-6 1924, p. 12. Sappiamo che le *Liriche*, risalenti al 1921, erano in realtà tre, ma di queste una rimase inedita. Cfr. RAGIONIERI 1986, p. 117. Sull'attività poetica di Colacicchi, cfr. BALLONI 2014.

[55] Cfr. COLACICCHI 1946.

[56] G. Colacicchi Caetani, *Sulle arti del disegno*, in RF 1 1924, pp. 20-23, p. 22.

[57] Ivi, p. 21.

[58] Sul gruppo del "Novecento", cfr. PONTIGGIA 2003.

[59] G. Colacicchi Caetani, *Sulle arti del disegno*, in RF 1 1924, pp. 20-23, p. 23.

[60] *Ibid.*

[61] Cfr. S. Ragionieri, *Qualche nota sull'incontro fra Giovanni Colacicchi e Giorgio de Chirico*, in I DISEGNI DI COLACICCHI 2014, pp. 15-16, p. 16; e RAGIONIERI 2014, p. 27.

[62] Cfr. S. Ragionieri, *Qualche nota sull'incontro fra Giovanni Colacicchi e Giorgio de Chirico*, in I DISEGNI DI COLACICCHI 2014, pp. 15-16, p. 16.

[63] G. Colacicchi, *Dall'autopresentazione alla Galleria "La Gradiva"* (aprile 1980), poi in RAGIONIERI 1986, pp. 149-150. Nello stesso testo Colacicchi ricorda il suo incontro con Paolo Mix e la collaborazione alla «Rivista di Firenze», che però data erroneamente al 1922.

[64] Cfr. G. de Chirico, *Sull'arte metafisica*, in «Valori Plastici», I, n. 4-5, aprile-maggio 1919, pp. 15-18, in particolare pp. 17-18. Il testo è stato poi suddiviso in due parti (*Sull'arte metafisica* ed *Estetica metafisica*) dallo stesso de Chirico. Cfr. DE CHIRICO 2008, pp. 292-294. La tematica compare anche in: Id., *La mostra personale di Ardengo Soffici a Firenze*, in «Il Convegno», I, n. 6, 1920, pp. 55-58, poi in DE CHIRICO 2008, pp. 712-717, e in particolare p. 716.

[65] G. Colacicchi Caetani, *Sulle arti del disegno II*, in RF 2 1924, pp. 19-22 p. 19.

[66] Ivi, p. 22: «Lo stile, nelle arti plastiche, consiste nella diversa maniera di comporre linee, forme, colori; di rendere certe particolarità di fantasia assolutamente plastiche in relazione alla fantasia narrativa e alla sensibilità e sensualità tattile dell'artista».

[67] Cfr. G. de Chirico, *Courbet*, in RF 7 1924, pp. 1-7.

[68] Per un rapido quadro del rapporto tra Colacicchi e Berenson, cfr. CASTELLANI-GUARDUCCI 2014.

POSTKARTE

AMTLICHE VERÖFFENTLICHUNG DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE ZU BERLIN

Sig. Giorgio De Chirico

Via Appennini 25B

(p.le capovere)

— Roma —

Caro Pittore -

Ho saputo da mia moglie che il mensile di Agosto ti è giunto. Ti pregherei farmi sapere qualcosa dei pesci di Berger e dell'affare Caselli—

Pei pesci hai ancora una settimana o poco più di tempo — Del ritratto C. non ho saputo più nulla.

Prega Savinio di mandarmi qualche buona pagina.

Mi sono assicurato a Bologna Padova e Venezia che il lancio della n. Riv procede bene — Tuo Castelfranco

Firenze - 26 - Sett. 1924

VERLAG JULIUS BARD · BERLIN

Cartolina di Giorgio Castelfranco a Giorgio de Chirico, datata "Firenze, 26 settembre 1924"

## Giorgio Castelfranco e la seconda fase della «Rivista di Firenze»

*di Francesca Guarducci*

Giorgio Castelfranco in una fotografia degli anni Trenta

La «Rivista di Firenze», nel corso della sua breve ma non per questo meno significativa storia, si fa promotrice, attraverso la voce dei suoi collaboratori, di un'arte e di una cultura intessute di evocazioni visive di grande energia, in cui *complessità di spirito* e *semplicità d'espressione* coesistono in perfetta armonia. Sull'idea di un continuo intreccio, ricco di rimandi, fra arte, letteratura, filosofia e poesia, si fonda il programma culturale della rivista, animata al suo interno da una militanza intellettuale volta a proclamare, in ogni campo, un'arte pervasa di *lirica* espressione, in opposizione a un'arte *banale* e mediocre, risultato di una rigida e sistematica applicazione di canoni stilistici[1].

La vicenda della «Rivista di Firenze» può essere distinta e individuata in due principali fasi redazionali: la prima contrassegnata dalla personalità di Paolo Mix – di cui si occupa il saggio di Emanuele Greco –, la seconda, come vedremo, contraddistinta dalla figura di Giorgio Castelfranco che, dal novembre 1924, ne diviene il principale ispiratore e animatore.

La collaborazione del giovane studioso Castelfranco, da poco laureato in lettere presso l'Università di Firenze, prende avvio in realtà già nel marzo 1924 attraverso la pubblicazione di un testo autobiografico, *Ricordi di Germania*, in cui egli ripercorre il proprio incontro con il Pastore tedesco Pohlmann, durante un viaggio in Germania intrapreso per conoscere il Paese e apprenderne la lingua[2].

Nella rubrica *Sic et non*, su cui scrive a partire dal fascicolo di aprile-maggio, Castelfranco trova una prima affermazione nelle vesti di critico letterario e storico d'arte. Con il testo *A. Baldini e il Michelaccismo* l'autore analizza, sotto un profilo critico, la tendenza narrativa del momento, sulla scia della polemica sollevata da Paolo Mix nel suo *Elogio della banalità letteraria*[3]. Proprio sullo stesso numero della rivista, infatti, Mix aveva attaccato con acume ironico ciò che «è letterariamente di moda»[4], ossia quell'uso comune di approcciarsi all'arte con superficialità, trascurando quella ricchezza di spirito e di contenuti che si andava sostenendo. Prendendo spunto dallo scritto di fantasia *Michelaccio* di Antonio Baldini (La Ronda, 1924)[5] e dal detto popolare "l'arte di Michelasso è mangiare, bere e andare a spasso", Castelfranco ricorre alla definizione di *michelaccismo* per alludere a un tipo di prosa leggera e disimpegnata. Con il termine *michelaccismo*, dunque, lo studioso si riferisce a una tendenza, sempre più in voga, di scrivere libri attenti al piccolo dettaglio descrittivo piuttosto che all'intreccio della storia nel suo complesso, rispondente più ad una logica commerciale che al piacere stesso di narrare lo sviluppo di fatti e stati d'animo[6].

A. Savinio, *Ritratto di Giorgio Castelfranco*, 1931

Tali aspetti e considerazioni trovano un loro coerente sviluppo in chiave storico-artistica nel successivo scritto, *Vae Taciturnis!*[7], in cui Castelfranco si sofferma sul compito della critica, che non deve indugiare solo sugli aspetti formali dell'opera d'arte, ma indagare e divulgare il suo contenuto; non deve quindi *tacere* il significato più profondo dell'opera (da cui il titolo) «poiché la taciturnità se ben si conviene nei riguardi dei fatti del senso, fatalmente individuali […], è inconcepibile per quelli dello spirito, che esigono prepo-

Il villino di Lungarno Serristori in un particolare del *Ritratto di Giorgio e Matilde Castelfranco*, dipinto da Giorgio de Chirico nel 1924

Copertina della «Rivista di Firenze», febbraio 1925

tentemente un'espressione e una comunicazione, per cui si proiettino negli spiriti altrui, abbiano echi e riflessi»[8].

È in particolare con il saggio *Il ritorno alla tradizione*, pubblicato nella rubrica *Sic et non* nel settembre 1924[9], che Castelfranco inizia a delineare in modo più consapevole e puntuale la propria concezione estetica e la propria visione dell'arte, nutrite di letture filosofiche e letterarie.

*Il ritorno alla tradizione* prende in esame quanto sostenuto dal pittore e critico Cipriano Efisio Oppo nell'articolo *Tornare alla nostra tradizione*, pubblicato sulla rivista «Lo spettatore italiano» (maggio 1924)[10]. Una simile dichiarazione di intenti deve essere letta alla luce del contesto culturale italiano dell'immediato dopoguerra, in cui intellettuali e artisti si fanno sostenitori dell'ideale di una nuova arte mediterranea – spesso definita in termini di "moderna classicità", "nuovo classicismo", "classicismo" e "neoclasscismo" – all'insegna della restaurazione dei valori della tradizione (il cosiddetto *rappell à l'ordre*), in riposta alla crisi delle Avanguardie di primo Novecento[11].

Nel testo, in cui si può intravedere un breve accenno alla coeva scena politica caratterizzata dal primo affermarsi del fascismo[12], Castelfranco esamina e critica il significato di *ritorno* e *tradizione italiana* così come proposto da Oppo. Dopo aver osservato come i connotati artistici individuati da quest'ultimo – «chiarezza di racconto; signorilità; sana sensualità; Idea di Bellezza rapportata ai suggerimenti della Natura»[13] – lungi dal poter costituire il "senso" di tradizione italiana, stante la loro genericità di definizione, possano creare un facile fraintendimento in favore di una tendenza artistica di matrice verista-ottocentesca, Castelfranco si sofferma sul concetto di ritorno. È qui che individua il rischio di affermare una linea di continuità che non tenga conto delle varianti presentatesi nel corso della storia, quasi esistesse «una e indivisa tradizione», fondata su una permanenza data «dall'istinto [...] come una sorta di misteriosa facoltà animale che guidi il pennello dell'artista a risultati da lui impreveduti»[14]. Sulla base di tali considerazioni Castelfranco si fa portavoce di un'idea di arte basata su «un intrecciarsi, alternarsi, influenzarsi di momenti critici e momenti creativi»[15], risultato di un'elaborazione mentale e allo stesso tempo tecnico-artigianale, costruita su una padronanza di mestiere *consumatissimo* e mai teso a un virtuosismo fine a se stesso[16]. In questo senso la voce di Castelfranco non è certo isolata; basti pensare agli scritti di Paolo Mix[17] e di Giovanni Colacicchi[18], così come ai contributi di Alberto Savinio e di Giorgio de Chirico, che di lì a poco troveranno ampio spazio sul periodico. Si viene così sempre più delineando nell'ambito della «Rivista di Firenze» un orientamento estetico volto a «contemperare il realismo, la grazia e il pensiero in un'unica forma di bellezza», nella comune convinzione che «lo spirito può essere complicato, l'espressione dev'essere semplice (che poi significa: una)»[19].

Con il novembre 1924, in concomitanza con il trasferimento della sede amministrativa e redazionale proprio in casa Castelfranco, nel villino di Lungarno Serristori 1, prende avvio la seconda fase della rivista[20].

È in questo momento che emerge, in modo sempre più evidente, il sodalizio intellettuale che lega lo studioso e gli artisti Giorgio de Chirico e Alberto Savinio attorno all'idea di «un'arte dello spirito». Se tale affinità di pensiero e di ideali aveva già avuto modo di trovare espressione sulla rivista «La Bilancia» (1923)[21] e, ancor prima, per quanto riguarda i due artisti, negli anni della col-

G. de Chirico, *Ottobrata*, 1924

laborazione alla rivista «Valori Plastici» (1918-1922)[22], è proprio sulle pagine della «Rivista di Firenze» che trova il suo momento di maggior rivelazione.
A riprova di questo intenso scambio di suggestioni è interessante ricordare la lettura che, nel fascicolo del novembre 1924, in contemporanea con la pubblicazione del testo *Ottobrata* di Savinio[23], lo studioso fornisce dell'omonimo quadro di de Chirico[24] nella sua recensione alla XIV Biennale di Venezia.
In tale contributo Castelfranco, dopo aver ripreso e sviluppato alcune considerazioni estetiche già espresse in *Il ritorno alla tradizione*, come ad esempio l'analisi sul complesso concetto di realtà e verismo, introduce ai principi di fantasia e lirismo, in evidente richiamo alla poetica dei due artisti. Muovendo dal «criterio dell'arte quale espressione, e cioè liricità»[25], Castelfranco si dichiara contrario ad una creazione fondata tanto su un eccessivo e severo controllo compositivo, quanto su una «inutile deformazione»[26] formale: l'arte – ad avviso dell'autore – è quella in cui «senso di misura e di intelligenza»[27], e dunque di stile, si combina alla fantasia dell'artista, dando così luogo a opere di implicazione emozionale ed evocativa, costruite su una sapienza tecnica risultato di meditazione ed elaborazione artigianale. Ed è proprio questa concezione artistica che lo studioso riconosce pienamente impersonificata da Giorgio de Chirico, «qui solo e inconfondibile», in grado di esprimere «un senso poetico più esatto ed una maggior ricchezza di elementi [...] naturalistici»[28], ovvero di saper perfettamente combinare – a differenza di quanto avviene nell'arte «veristimpressionistica» – *sicurezza di ispirazione*, ossia ten-

Giona e Osea, Duomo di Bamberga, immagine riprodotta nell'articolo di Giorgio Castelfranco sulla scultura medievale tedesca, in RF 8-12 1925

sione intellettuale, e *amore della natura*. Si spiega così l'invito di Castelfranco rivolto al mondo della critica d'arte ad «essere eclettica, per sapere vedere e comprendere, colla stessa esattezza e penetrazione gli artisti più diversi»[29].
Del resto sull'importanza della fantasia nella fase di composizione si era già soffermato Giovanni Colacicchi in *Sulle Arti del disegno* (marzo 1924): «lo stile, nelle arti plastiche» – sostiene l'artista – «consiste nella diversa maniera di comporre linee, forme, colori; di rendere certe particolarità di fantasia assolutamente plastiche in relazione alla fantasia narrativa e alla sensibilità e sensualità tattile dell'artista»[30].
Su questi concetti si apre il fondamentale testo *Courbet*, con cui Giorgio de Chirico inaugura la sua collaborazione alla rivista (novembre 1924)[31]. La fantasia – precisa de Chirico – non è invenzione, bensì facoltà che permette all'artista di «trasformare ciò che vede» *illuminando il colore e nobilitando la materia*[32]. Attorno all'aspetto fantastico e lirico dell'arte ruota il complesso discorso sulla realtà e sul realismo di Gustave Courbet, frainteso dalla poetica verista che non è riuscita a concepire il lessico figurativo quale strumento per esprimere il «canto segreto che sorge da certi aspetti del mondo»[33]. A chi si professa orgogliosamente verista de Chirico contrappone la figura dell'artista che riunisce in sé talento e genio, ossia «fantasia, senso eroico, sentimento, acume, lirismo, memoria, facoltà d'assimilazione e di asservire l'assimilato alla propria personalità»[34]. Ogni pittura deve essere percorsa dallo *spirito* del suo autore, deve cioè catturare l'attenzione del pubblico mediante la sua portata spirituale; solo in questo modo l'opera persiste «nella memoria come il suono d'un verso o il motivo d'una sonata», consentendo allo spettatore di «sconfinare nel mondo della poesia» e di cogliere «l'aspetto fantastico e lirico del mondo»[35]. Si fa dunque evidente la necessità di far emergere l'invisibile attraverso un sistema visivo autonomo, in grado di comunicare segni, simboli e significati sottesi.
Non si può non notare la forte vicinanza di pensiero tra Castelfranco e i fratelli de Chirico che – come già sottolineato – dal novembre del 1924 consolidano la loro presenza sulle pagine della rivista, influenzandone gli ultimi sviluppi e orientamenti.
Il fascicolo di novembre si chiude con una nota redazionale che, anticipando alcune delle novità di lì a poco introdotte (come, ad esempio, le «riproduzioni in zincografia d'opere d'arte»)[36], fa da *trait d'union* tra la prima e la seconda fase della «Rivista di Firenze». Da questo momento in avanti sarà proprio Giorgio Castelfranco ad assumerne la guida e a divenirne il principale ispiratore.
La seconda fase della rivista intende caratterizzarsi per una rinnovata veste grafica, arricchita e impreziosita con riproduzioni di opere, e per una scelta editoriale volta a favorire approfondimenti di critica e storia dell'arte. La decisione di trasformare alcuni fascicoli in piccole monografie dedicate ad artisti italiani e stranieri non deve essere letta in termini di ripensamento o revisione, bensì quale naturale e coerente sviluppo di una rivista[37] che, fin dalla sua costituzione, aveva fatto della «continua ricerca, attenta ad ogni forma di pensiero ed arte»[38] il suo principio guida.
L'aprirsi di questa nuova stagione redazionale è contrassegnata anche dall'autorevole ingresso di Luigi Pirandello[39], molto probabilmente introdotto da Alberto Savinio, che, a quel tempo, collaborava con la compagnia teatrale

Bozzetti di Giorgio de Chirico per *La Morte di Niobe* di Alberto Savinio (courtesy Flaminio Gualdoni)

Teatro d'Arte per mettere in scena la tragedia mimica *La Morte di Niobe*[40], uscita peraltro anche sulle pagine della rivista.
In linea con la nuova impostazione editoriale esce, nel febbraio 1925, un interessante scritto di Castelfranco sulla scultura medievale tedesca[41]. Partendo da una riflessione sul fondamentale studio dello storico dell'arte Erwin Panofsky – *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts* – Castelfranco, dopo aver tracciato la storia della scultura tedesca dall'XI al XII secolo, esamina i cambiamenti che, alla luce di una rinnovata coscienza drammatica e narrativa, vengono introdotti alle soglie del XIII secolo. La novità principale rappresentata dal saggio consiste nell'affiancare la descrizione dell'opera d'arte alla sua riproduzione, nell'intento di coinvolgere e incuriosire il lettore, agevolandolo nella comprensione del testo.
È il fascicolo del maggio 1925 (anno II) a confermare in maniera incontrastata lo stretto connubio tra i contributi di Castelfranco, de Chirico e Savinio, quasi fossero l'uno la continuazione dell'altro.
In *Il culto del genio* Castelfranco ribadisce e sviluppa considerazioni artistiche e di poetica già delineate puntualmente nei numeri precedenti. In tale scritto, concetti cari ai fratelli de Chirico, quali illusione, liricità, fantasia, mito, tradizione, mediocrità e realismo, trovano la loro matura enunciazione[42].
L'opera del *genio* – illustra Castelfranco – è il risultato del lavoro dell'artista che riunisce illusione, sorpresa e fantasia, creando un'opera capace di esprimere la «molteplicità della vita» e suscitando nello spettatore la «gioia del ricordo». E prosegue: «l'illusione è il fondamento primo della liricità, illusione e liricità danno al quadro il senso di magia conchiusa e lucidissima – creazione sorprendente di cose e di figure in un loro univoco e determinato senso lirico»[43]. Castelfranco torna, inoltre, sui concetti di verismo di radice impressionista e di ritorno alla tradizione. Se incentrati esclusivamente sulla realtà, gli artisti – annota lo studioso – rischiano di incorrere in un lessico povero di suggestioni visive e spirituali e di fraintendere *il sentimento lirico* di matrice courbettiana[44]; allo stesso modo, se non interpretano correttamente il ritorno alla tradizione, rischiano di dar luogo a «uno stilismo liscio e squallido»[45]. La "vera" arte – quale simultanea compresenza di figure umane e mitologiche, dettagli metafisici ed elementi naturali, citazioni sacre e filosofiche – non può risolversi in una semplice riproduzione mimetica del reale, ma deve riunire in un'unica immagine tradizione, memoria, presente e futuro. L'artista è dunque artefice, creatore di «nuovi mondi, illuminazione di fatti ignoti»[46] e, attraverso una trasfigurazione della realtà e un'interpretazione lirica del modello, si fa portatore di un'espressività cosmica.
Lo scritto di Castelfranco è, in tal senso, la perfetta introduzione ai contributi di Giorgio de Chirico[47] e di Alberto Savinio[48], in cui gli artisti danno prova delle loro facoltà traspositive e analogiche attraverso immagini di sogno e fantasia, tessute della dimensione del mito modernamente rivissuto e proposto.
Purtroppo gli intenti redazionali annunciati nel novembre 1924 non riusciranno ad avere un seguito duraturo. Con il numero del maggio 1925 la «Rivista di Firenze» cessa infatti di essere pubblicata. Sulla chiusura, dovuta principalmente a ragioni di carattere economico, influirono anche, da un lato, l'allontanamento dal capoluogo fiorentino da parte dei fratelli de Chirico che di lì a poco faranno rotta verso Parigi[49], dall'altro, la fine del rapporto di esclusiva commerciale che, tra il 1923 e il 1924, legava Giorgio Castelfranco a

G. de Chirico, scenario per *La Morte di Niobe*, in RF 1 1925

Giorgio de Chirico[50] e in virtù del quale si spiega in parte l'azione di promozione culturale sostenuta sulle pagine della «Rivista di Firenze» dallo studioso in favore dei due artisti. Sebbene Castelfranco, negli anni a venire, continui ad interessarsi criticamente dell'opera di Giorgio de Chirico e Alberto Savinio[51], da questo momento in avanti le strade dei tre protagonisti seguiranno percorsi diversi.

Nonostante la storia della «Rivista di Firenze» si concentri in poco più di un anno, il messaggio culturale dalla stessa lasciato in eredità non resterà abbandonato. Il proposito di favorire una continua ricerca estetica tra letteratura, filosofia e arti figurative verrà ripreso e sviluppato, a partire dalla seconda metà degli anni Venti, dalla celebre rivista fiorentina «Solaria»[52].

[1] Il primo numero della rivista si apre con l'articolo di Paolo Mix *Principii d'Arte poetica*, in cui l'autore afferma: «il fatto artistico, astrattamente, sta a sé, ma l'opera d'arte risente e vive di tutto l'uomo che la compone [...]. Non pensare d'essere nuovo prendendo un petalo da quel fiore, una foglia da quell'altro: e il tutto aggiustando in un effimero mostriciattolo: pensa piuttosto ad arricchire il terreno della tua aiola. [...] Senza esperienza, senza pensiero e senza unità non vi può essere un'arte originale [...]. Oltre e prima, idealmente, di una ricerca tecnica, crea te stesso». Cfr. P. Mix, *Principii d'Arte poetica*, in RF 1 1924, p. 4.

[2] G. Castelfranco, *Ricordi di Germania*, in RF 2 1924, pp. 5-10. La conoscenza della lingua tedesca sarà molto importante per Castelfranco, non solo per l'analisi del testo *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, che sta alla base dello scritto *La scultura medioevale tedesca*, uscito sulla rivista fiorentina nel febbraio 1925, ma anche per gli studi e i contributi degli anni a venire.

[3] P. Mix, *Elogio della banalità letteraria*, in RF 3-4 1924, pp. 1-4.

[4] Ivi, p. 4.

[5] G. Castelfranco, *A. Baldini e il Michelaccismo*, in RF 3-4 1924, pp. 20-21. A partire da questo momento, Castelfranco firma alcune interessanti recensioni a volumi di recente pubblicazione.

[6] Ivi, p. 21.

[7] G. Castelfranco, *Vae Taciturnis!*, in RF 3-4 1924, pp. 21-22. La riflessione di Castelfranco prende le mosse dallo scritto di Paul Fierens, *Lo scultore Joseph Bernard*, apparso sulla rivista «Dedalo» (Fierens 1924, pp. 646-662).

[8] G. Castelfranco, *Vae Taciturnis!*, in RF 3-4 1924 , p. 22.

[9] G. Castelfranco, *Il ritorno alla tradizione*, in RF 5-6 1924, pp. 21-26.

[10] C. E. Oppo, *Note d'arte. Tornare alla nostra tradizione*, in «Lo spettatore italiano», 1 maggio 1924, pp. 37-41 (poi, in «L'Idea Nazionale», 28 marzo 1925; una versione con varianti si trova in *Mostri, figure e paesaggi*, Torino, Fratelli Buratti, 1930, pp. 3-9). Per un approfondimento sugli scritti d'arte di Cipriano Efisio Oppo cfr. Oppo 2000.

[11] Negli anni coevi alla «Rivista di Firenze» si costituisce il movimento del "Novecento", affermatosi ufficialmente nel 1923 in occasione della mostra alla Galleria Pesaro di Milano e sostenuto criticamente da Margherita Sarfatti. Per un approfondimento sul clima di ritorno all'ordine nel contesto europeo e italiano cfr. Pontiggia 2008; per uno studio sul contesto culturale in Toscana cfr. Cagianelli-Campana 2001.

[12] G. Castelfranco, *Il ritorno alla tradizione*, in RF 5-6 1924, p. 21. Castelfranco annota: «Tale programma consisterebbe in un ritorno alla tradizione e cioè in un risveglio delle intime facoltà e disposizioni artistiche della nostra stirpe, rientrerebbe nell'ampio quadro della storia nazionale ultimissima, sorta di fiancheggiamento in ispirito plastico del fascismo».

[13] Per *tradizione italiana*, illustra Castelfranco citando l'articolo apparso in «Lo spettatore italiano», Cipriano Efisio Oppo intende «chiarezza di racconto; signorilità; sana sensualità; Idea di Bellezza rapportata ai suggerimenti della Natura, ossia scelta ed esaltazione degli elementi naturali; gentilezza e forza insieme; giocosità ma non frivolezza; metodo ma non pedanteria; mai copia fredda, analitica della Natura. [...]. Connotati artistici talmente vaghi da potersi riferire a quasi tutte le grandi scuole europee [...]». Ivi, pp. 22-23.

[14] Ivi, p. 22. Castelfranco fa riferimento all'affermazione di Oppo: «Bisognerà dunque intenderci su quella che è la vera tradizione italiana; comprenderne lo spirito; e ricercare ragioni di continuità nell'istinto piuttosto che nelle forme dell'espressione artistica della nostra vecchia e nobile razza».

[15] *Ibid*.

[16] Sul concetto di *tradizione nell'arte*, Castelfranco avrà modo di tornare negli anni successivi in un articolo per «Il Bargello», in cui afferma: «Il problema della tradizione artistica [...] è un problema serio, complesso e sottile, che coinvolge termini fondamentali della vita dello spirito, quali la creazione individuale, la cultura, la nazione; è cioè un problema che non può trattarsi che filosoficamente». Cfr. Castelfranco 1933, p. 3.

[17] Cfr. P. Mix, *Principii d'Arte poetica*, in RF 1 1924, pp. 1-6.

[18] Cfr. G. Colacicchi Caetani, *Sulle Arti del disegno*, in RF 1 1924, pp. 20-23; Id., *Sulle Arti del disegno*, in RF 2 1924, pp. 19-22.

[19] La Direzione, *Avvertenza*, in RF 1 1924, p. I.

[20] Ancora per il numero di novembre, la direzione continua a essere affidata a Paolo Mix.

[21] Cfr. Pratesi-Uzzani, 1991, p. 128. Si ricorda che sulla rivista «La Bilancia» Castelfranco pubblica il suo primo articolo su Giorgio de Chirico (Castelfranco 1923, pp. 200-204), cui fa seguito, nel maggio 1924, il contributo edito sulla rivista tedesca «Der Cicerone» (Castelfranco 1924, pp. 459-464).

[22] Per un'analisi degli scritti di Giorgio de Chirico e Alberto Savinio apparsi sulla rivista «Valori Plastici» si rinvia: De Chirico 2008, Savinio 2007.

[23] A. Savinio, *Ottobrata*, in RF 7 1924, pp. 16-19. In questa esaltazione dell'autunno quale stagione lirica da cui, scrive Savinio, nasce la «poesia più bella, l'arte più profonda», è presente il riferimento a Nietzsche, «il filosofo-poeta, scopritore della divina felicità autunnale»; cfr. G. de Chirico, *Courbet*, in RF 7 1924, p. 2.

[24] Insieme al dipinto *Ottobrata* alla XIV Biennale viene esposto anche il quadro *Duelli a morte*, entrambi appartenenti alla collezione privata di Castelfranco. Un tempo i due dipinti erano esposti nella sala da pranzo, l'uno di fronte all'altro. Cfr. Tori 2014, p. 26.

[25] G. Castelfranco, *La XIV Esposizione d'arte a Venezia*, in RF 7 1924, p. 25.

[26] Ivi, p. 23.

[27] Ivi, p. 22.

[28] Ivi, p. 23. Castelfranco guarda con interesse anche ad alcune opere di Felice Casorati, come il *Ritratto dell'avvocato Gualino*, e di Primo Conti, del quale critica *La disputa coi dottori*, in quanto «non si capisce se si è nel dominio del sogno, della realtà e della caricatura», ma apprezza il *Ritratto di signora,* in cui «la tavolozza è ben intonata […] e v'è una certa grazia di carni e di sguardo».

[29] Ivi, p. 20.

[30] G. Colacicchi Caetani, *Sulle Arti del disegno*, in RF 2 1924, p. 22.

[31] G. de Chirico, *Courbet*, in RF 7 1924, pp. 1-7. Il testo, che corrisponde alla fase artistica di de Chirico sotto l'impressione della tecnica e dei soggetti di Gustave Courbet, confluisce poi nella raccolta *Commedia dell'arte moderna* (1945).

[32] Ivi, p. 4. E prosegue: «La fantasia è la causa prima della felicità d'un artista. Senza l'aiuto di questa dea l'artista, anche se volenteroso, anche se dotato di qualche disposizione, […], non si diverte; non prova gioia lavorando […] e il suo tedio si riflette in ogni pennellata».

[33] Ivi, p. 1.

[34] Ivi, p. 5.

[35] Ivi, pp. 6-7. Su questi concetti de Chirico si era già espresso in anni precedenti; cfr. G. de Chirico, *Impressionismo*, in «Valori Plastici», I, n. 6-10, giugno-ottobre 1919, pp. 25-26; «Bollettino della Galleria del Milione», 61, 1939; Fagiolo dell'Arco 1985, pp. 89-92; De Chirico 2008, pp. 314-318.

[36] Cfr. Nota redazionale, in RF 7 1924, p. 32. Fino a questo momento erano comparse xilografie di piccole dimensioni realizzate dall'artista e collaboratore Bruno Bramanti e poste a conclusione di alcuni scritti.

[37] Nel redazionale del febbraio 1925 si annuncia: «Con questo fascicolo la prima annata della *Rivista di Firenze* si chiude. Vogliamo credere che i nostri lettori e, sopratutto, i nostri abbonati si sian resi conto che le promesse fatte ora è un anno nel primo numero son state da noi sostanzialmente mantenute. Abbiamo cioè raggiunto quell'unità che deve distinguere una rivista dalle solite antologie periodiche, quell'univocità che sola può dare ad una rivista la sua ragione d'essere, renderla capace di portare un effettivo contributo alla formazione artistica del paese in cui opera». La Direzione, in RF 8-12 1925, p. 1.

[38] La Direzione, *Avvertenza*, in RF 1 1924, p. II.

[39] Per un approfondimento cfr. scheda p. 52.

[40] La tragedia mimica in un atto *La Morte di Niobe*, con musiche di Savinio e scene e costumi di Giorgio de Chirico, viene messa in scena dal Teatro d'Arte di Pirandello all'Odescalchi di Roma il 14 maggio 1925. Cfr. Tinterri 1980, pp. 229-284.

[41] G. Castelfranco, *La scultura medioevale tedesca*, in RF 8-12 1925, pp. 18-25. Il fondamentale scritto di Panofsky, *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts* (2 voll., Monaco di Baviera, Wolff, 1924), viene tradotto in italiano nel 1937 con il titolo *La scultura tedesca dal XI al XIII secolo* (Milano, Pantheon, 1937).

[42] G. Castelfranco, *Il culto del genio*, in RF 1 1925, pp. 1-4.

[43] Ivi, pp. 1-2.

[44] Cfr. G. De Chirico, *Courbet*, in RF 7 1924, p. 5.

[45] G. Castelfranco, *Il culto del genio*, in RF 1 1925, p. 3.

[46] Ivi, p. 1.

[47] Per un approfondimento cfr. scheda pp. 41-42.

[48] Per un approfondimento cfr. scheda pp. 55-57.

[49] Cfr. Bramanti 1981, pp. 87-88.

[50] Cfr. Rasario 2006; Tori 2010-2014.

[51] Cfr. Castelfranco da Leonardo a De Chirico 2014. Si ricorda che Castelfranco, in occasione della mostra presso la Galleria Pesaro di Milano (1926), presta alcune opere di Giorgio de Chirico appartenenti alla propria collezione d'arte e ne cura la presentazione in catalogo. Inoltre, nel corso degli anni Trenta, Alberto Savinio viene ospitato in casa dell'amico Castelfranco e a questo periodo risale il ritratto dello studioso eseguito dall'artista (1931).

[52] Alla rivista «Solaria» aderiranno alcuni intellettuali e artisti che avevano in precedenza collaborato alla «Rivista di Firenze»; è questo il caso di Alberto Carocci, che ne sarà il direttore e principale animatore, Giovanni Colacicchi, Bruno Bramanti e Aniceto Del Massa. Si ricorda, inoltre, che il primo numero di «Solaria» esce riportando nell'elegante frontespizio il sottotitolo *Rivista mensile di arte*, sostituito già nel fascicolo di febbraio (n. 2) con *Rivista mensile di arte e di letteratura*; cfr. Uzzani 1986, p. 65.

# Opere e documenti esposti

*di Attilio Tori*

G. Colacicchi, *Autoritratto*, disegno su taccuino 1923-1925

Nell'atrio di ingresso si presenta il primo numero della rivista. La copertina, semplice ed elegante (fig. p. 8), manifesta subito il senso di classica sobrietà a cui si ispirava il programma culturale del periodico. La *Avvertenza* firmata «La Direzione» ne enuncia i propositi: semplicità di espressione anche per pensieri profondi e complessi; rifiuto di esagerazioni e artifici; carattere aperto e internazionale nello spirito della cultura fiorentina[1]. Un programma quindi diverso da quello di molte riviste dell'epoca perché estraneo a forzature polemiche, rigide convinzioni, chiusure nazionaliste e che invece preannuncia il clima moderato e tollerante della rivista *Solaria,* che di li a un paio di anni annovererà tra i suoi protagonisti proprio alcuni dei personaggi che, fin dal primo numero, parteciparono alla breve storia della «Rivista di Firenze».
Nel salotto con camino si trova la documentazione su Paolo Mix, direttore e principale animatore della Rivista nella sua prima fase[2] In questa epoca era un giovane come lo si vede in uno schizzo a matita di Giovanni Colacicchi[3] (fig. p. 6). Nell'impossibilità di poter esporre tutti gli scritti Paolo Mix si mostrano alcune pagine dei *Principi di Arte Poetica*. Qui, a sviluppo e integrazione di quanto enunciato nella *Avvertenza* iniziale, Paolo Mix afferma che la vera ricchezza spirituale è caratterizzata da un contenuto essenziale, espresso in modo semplice e lineare. Inoltre dalla flessibilità nell'interpretazione di ideologie estetiche e da una equilibrata coesistenza dei valori del classicismo con quelli romantici di individualità, spontaneità e originalità[4].
Collaborò alla Rivista anche il più giovane dei fratelli Mix, Silvio, i cui scritti di argomento musicale contribuiscono a conferire carattere interdisciplinare al periodico. Di lui si mostrano il saggio *Armonici e dissonanze*[5]; inoltre una fotografia che lo ritrae alla metà degli Anni Venti (fig. p. 9)e che permette di identificarlo come l'anonimo personaggio raffigurato in un altro disegno di Colacicchi[6] (fig. p. 6).
Sul tavolo della sala da pranzo è esposta la documentazione relativa a Giovanni Colacicchi. Un autoritratto a matita datato 1925 e alcune foto ci presentano il pittore al tempo della Rivista, nella quale pubblica poesie e uno scritto teorico *Sulle Arti del Disegno*[7]. Il frequente uso del termine costruzione rimanda alle idee che circolavano nel gruppo de *Il Novecento*. Colacicchi però, più che sui concetti novecenteschi di sintesi e gerarchia, insiste su quelli umanistici di relazione e armonia, in un modo che richiama più Leon Battista Alberti che la Sarfatti[8].
I due dipinti *Mele nel Piatto* (fig. p. 26) e *I Monti di Segni* (fig. p. 13), attestano che, in coerenza con quanto enunciato nel suo scritto teorico, la pittura di Colacicchi alla metà degli anni Venti era animata da una forte volontà di costruzione architettonica e guardava con attenzione alle sviluppo della nuova sensibilità cromatica fatta di atmosfere azzurrine, accordi di grigio e tonalità fredde[9], ma che soprattutto si fondava sul senso di equilibrio tra ispirazione creativa, ritorno alla tradizione, fantasia lirica e armonia formale. L'affermazione che «le relazioni fra gli elementi di un piatto e di una mela»[10] possono essere altrettanto liriche quanto qualsiasi altra cosa sembra riferirsi proprio al

G. Colacicchi, *Mele nel piatto*, 1923

piccolo dipinto del 1923, qui esposto, che nonostante la semplicità del soggetto, ha la stessa dignità di opere più complesse e dense di riferimenti al passato. Sulla credenza vicino alla porta di ingresso si trova la teca dedicata a Bruno Bramanti[11]. L'aspetto del giovane artista al tempo della «Rivista di Firenze» è documentato da una fotografia del 1925 (fig. p. 8) e da un piccolo autoritratto del 1924. Il volto si stacca dal fondo scuro con luminosi toni rosati, ma i tratteggi neri sulla guancia lo avvolgono nell'ombra amalgamandolo con il colore buio sulla parte destra. Il contrasto tra zone chiare e segni neri che le circondano rimanda alla tecnica della xilografia che fu la vera specializzazione di Bramanti e con la quale lavorò anche per la nostra rivista.
Solo la copertina del numero 5-6 (settembre 1924) (fig. p. 27) riporta l'indicazione «xilografie di Bruno Bramanti», ma, per via stilistica e tipologica, gli si possono attribuire anche quelle sul precedente numero di maggio[12]. Si tratta di piccole composizioni di frutta e fiori (fig. p. 7) poste a riempire pagine in cui la brevità dei testi avrebbe, altrimenti, lasciato uno spazio vuoto troppo ampio, ma che nonostante la loro semplicità testimoniano la maestria tecnica nell'intaglio del legno.
Il paesaggio raffigurante *La loggia dei Bianchi* (fig. p. 35) nei pressi di Careggi è del 1925 ed è messo in mostra come esempio della pittura di Bramanti al tempo della Rivista. Siamo sempre nel clima di un'arte che, in parte ispirata dal recupero della tradizione giottesca e del Quattrocento, ricerca la essenza

B. Bramanti, *Autoritratto*, 1924

geometrica delle forme naturali per poi ricomporle in una moderna, poetica unità di astratti piani di colore definiti da puri tratti lineari. La ricostruzione lirica del paesaggio toscano da parte di Bramanti si distingue per un senso di spontaneità e naturalezza che rifugge estremismi di severità sintetica o di ritorno alla tradizione[13]. Come notava l'amico Colacicchi, Bramanti era stato uno dei primi pittori fiorentini degli anni Venti a ristudiare Giotto e Masaccio, reinterpretandoli con un senso di chiarezza e di ordine che corrispondeva alla sincerità e onestà della sua persona[14].

Nel salotto, sotto una Natività quattrocentesca del Maestro della Natività Johnson, poggia la teca dedicata a Alberto Carocci (v. p. 36) e Elbridge Rand Herron (p. 45). Del primo si mostrano due poesie pubblicate sul primo numero della Rivista. Del secondo due pagine della rubrica *Dalle Riviste Straniere* che egli curò dal febbraio 1924 al febbraio 1925[15].

Alcune foto e tre disegni di Colacichi ci presentano i due scrittori. Il grande ritratto a matita di Herron è datato 1923 ed è preparatorio per un ritratto a figura intera eseguito nel 1926, ma non più esistente[16]. Il volto di profilo di Carocci (fig. p. 36) è databile al tempo della fondazione di «Solaria», cioè al 1926 circa[17]; ed è molto più dettagliato rispetto al veloce schizzo appuntato su un taccuino che raffigura lo scrittore seduto (fig. p. 6) e che è di poco precedente la fondazione della nostra Rivista[18].

Queste immagini fanno capire che il gruppo che dette vita alla «Rivista di Firenze» era costituito da ragazzi poco più che ventenni e che si trattava quindi di un periodico nato sulle ali di precari entusiasmi giovanili.

Nella stanza che si apre sul giardino si illustra il passaggio alla seconda fase della Rivista con il trasferimento della sede, alla fine del 1924, nel villino di Lungarno Serristori, oggi Casa Siviero, ma allora abitazione di Giorgio Castelfranco e di sua moglie Matilde Forti. La coppia, con sullo sfondo la casa, fu ritratta proprio nel 1924 da Giorgio de Chirico. Non potendo esporre il dipinto originale si presenta una fotografia (fig. p. 38) stampata da una lastra in vetro del fondo archivistico di Giorgio Castelfranco[19].

Egli aveva iniziato a collaborare alla «Rivista di Firenze» fin dal marzo 1924. Di questa prima fase si espone la pagina iniziale de *Il ritorno alla tradizione* nella quale Castelfranco critica Cipriano Efisio Oppo che propugnava un'arte legata ai valori tradizionali della «stirpe» italiana e direttamente sostenuta dal governo fascista[20].

Nel numero di settembre Castelfranco appare ancora come uno dei tanti collaboratori della Rivista; invece allora egli stava per prenderne il controllo e indirizzarla ad un nuovo fine: la promozione di Giorgio de Chirico. Lo dimostra la cartolina (fig. p. 16) inviata da Castelfranco al pittore il 26 settembre 1924 nella quale si parla di un «mensile» che sua moglie ha fatto avere a de Chirico, di dipinti che l'artista gli deve consegnare e del lancio della rivista per la quale si chiede che Savinio invii delle «buone pagine». Da più di un anno Castelfranco, a fronte di uno stipendio che probabilmente era sostenuto dalle possibilità economiche della moglie Matilde Forti, figlia un facoltoso e colto industriale tessile pratese, si era assicurato l'esclusiva commerciale della produzione di de Chirico[21]. Castelfranco, che aveva conosciuto e apprezzato de Chirico grazie agli articoli usciti sulla rivista «Valori Plastici», si rendeva conto dell'importanza di disporre di un proprio strumento a stampa dove poter pubblicare testi critici e immagini del suo pittore per valorizzarlo a livello

G. Colacicchi, *Ritratto di Rand Herron*, 1923

G. de Chirico, *Duelli a morte*, 1924

culturale e commerciale. I giovani che a febbraio, con grande entusiasmo, avevano fondato la «Rivista di Firenze», dopo pochi mesi dovevano cominciare a sentire il peso finanziario della loro iniziativa. Castelfranco, con alle spalle la potenza economica e lo spirito imprenditoriale dei Forti, colse l'occasione per addossarsi l'impegno di mandare avanti la Rivista, e portare così in primo piano il suo rapporto con de Chirico.

Infatti, a partire dal novembre 1924, con il trasferimento della sede nel villino Forti-Castelfranco, la Rivista è quasi esclusivamente costituita da scritti di Castelfranco, de Chirico e Savinio. La *Nota della Direzione* al termine della prima annata (febbraio 1925) annunciava che la Rivista avrebbe presentato nuove caratteristiche tra le quali l'uscita di numeri monografici illustrati dedicati ad artisti. Il saggio *Il culto del genio,* pubblicato da Castelfranco sul primo numero (maggio 1925) della seconda annata rivela l'intensità del suo rapporto con de Chirico. Si nota infatti il ricorrere di termini, espressioni, concetti che si ritrovano negli scritti di De Chirico e Savinio su «Valori Plastici», «Il Convegno», «La Ronda», segno che i testi dei due dioscuri costituivano il punto di partenza delle idee di Castelfranco[22]. Le sue argomentazioni sono tese a sostenere i valori della contemporanea fase, cosiddetta courbettiana, della pittura di de Chirico e il suo principio fondamentale: che il lirismo di un'opera d'arte si fonda sulla illusione della realtà, non sulla sua deformazione, e allo stesso

tempo sulla rielaborazione fantastica del vero, non sulla sua imitazione[23].

La teca sulla credenza di fronte raccoglie la documentazione su Giorgio de Chirico. Il pittore esordisce, contemporaneamente al trasferimento della sede nel villino Castelfranco, pubblicando un saggio su Courbet, il maestro del realismo ottocentesco. Ciò non rappresenta un tradimento della precedenti convinzioni metafisiche, che de Chirico ribadisce affermando che «il soffio poetico» dell'arte si manifesta solo quando appare quella «forma spettrale... ineffabile e dolce nel sapore d'eternità»[24], cioè quando si rivela l'aspetto metafisico delle cose. Ma ora il pittore ritiene che la fantasia debba essere usata non per immaginare ma per trasformare ciò che si vede, proprio come faceva Courbet, che non copiava la natura ma la trasfigurava per rivelarne l'aspetto fantastico e lirico.

Due lastre fotografiche del fondo Castelfranco ci mostrano i dipinti esposti da de Chirico alla Biennale veneziana del 1924: *Ottobrata* (fig. p. 19) e *Duelli a Morte* (fig. p. 28). Essi entrarono a far parte della raccolta Castelfranco e furono sistemati sulle pareti di questa che era la sala da pranzo della sua casa. Non sorprende quindi che insieme al saggio di De Chirico su Courbet, sia pubblicato un elzeviro di Savinio[25], che è una poetica trattazione di sensazioni, visioni, considerazioni sul tema dell'*Ottobrata*. E che, sempre sullo stesso numero della nostra rivista, si trovi anche un articolo di Castelfranco che recensisce la Esposizione veneziana esaltando de Chirico, con specifico riferimento a *Ottobrata*[26]*,* come l'artista che più di tutti unisce naturalezza e ispirazione poetica.

Si vede quindi come in modi diversi, gli scritti di Castelfranco, de Chirico e Savinio, che costituiscono la quasi totalità della Rivista, convergano nella promozione delle ultime opere del pittore. L' improvvisa chiusura della «Rivista di Firenze» dopo il maggio 1925 si può pertanto ricondurre al trasferimento di de Chirico a Parigi, al successo che egli vi ottiene e che lo inserisce nel grande mercato artistico internazionale, con la conseguente fine del rapporto di esclusiva commerciale con Castelfranco, anche se non la fine del loro rapporto di amicizia e di collaborazione culturale[27].

Non è possibile esporre tutti gli scritti di de Chirico sulla «Rivista di Firenze», ma si mostrano le due illustrazioni pubblicate sull'ultimo numero e che testimoniano l'intenzione di arricchire la seconda annata con «illustrazioni eseguite con i migliori mezzi tecnici che la nostra città ci offra»[28].

G. de Chirico, *Oreste e Elettra*, in RF 1 1925

*Oreste e Elettra* può essere avvicinata per il tema alla litografia *Oreste e Pilade*, datata 1921 ma edita in una cartella dalla Bauhaus proprio nel 1925. Potrebbe quindi essere la pubblicazione di un disegno concepito qualche anno prima, nella fase in cui de Chirico ricercava l'espressione dei valori metafisici in forme classiche. La definizione delle figure infatti rimanda a idee che de Chirico aveva affermato nel saggio *Classicismo pittorico* sulla Ronda del luglio 1920[29] e cioè che l'arte classica è essenzialmente lineare, sopprime masse e forme inutili, sfronda e chiarifica la composizione, riducendola ai segni di contorno e, così facendo, rivela l'«effige demoniaca», cioè l'aspetto metafisico delle cose. Adattando una frase di *Classicismo pittorico, s*i potrebbe dire che il profilo del piede di Oreste «non è il profilo di un piede, è l'effige demoniaca di quest'arto che l'artista classico ci rivela sognandola per l'eternità»[30].

Anche la seconda illustrazione*, La Sirena*, (fig. p. 30) ha un riferimento antico, ma emana un sentimento più romantico e lirico. Colpisce la mancanza della

G. de Chirico, *La Sirena*, in RF 1 1925

bocca che impedirebbe alla Sirena di poter cantare e a noi di udirne la melodia. La poetica nostalgia per il rapporto perduto con il mito; l'apparizione nel nostro tempo di figure mitiche con le quali non riusciamo più a comunicare è un tema caro tanto a de Chirico quanto a suo fratello Savinio.

La mostra si conclude nella camera con il letto a baldacchino dove si presenta il contributo di Alberto Savinio. A sinistra, due pagine del racconto *Icaro*[31] con il quale egli esordisce sulla Rivista, trattando appunto della difficoltà per gli uomini del nostro tempo di comprendere il riapparire della cultura antica in quella attuale.

Si può poi osservare la documentazione relativa a *La Morte di Niobe*[32]. Lo scenario (fig. p. 22), pubblicato sulla copertina della «Rivista di Firenze» del maggio 1925, è quello disegnato da de Chirico per la messa in scena al Teatro Odescalchi di Roma ad opera della Compagnia del Teatro dell'Arte di Pirandello[33]. La raffigurazione segue la descrizione fornita nella Scena I del testo di Savinio: una «Piazza, davanti una chiesa. Muro nel fondo, onde spuntano gli alberi e il fumaiolo di un piroscafo. Due zoccoli di statue, vuoti»[34]. La figura sullo sfondo potrebbe rappresentare una delle due statue che «passeggiano in disparte, tranquille»[35]; la donna in primo piano seduta con a fianco due bambini dovrebbe essere Niobe con i suoi figli che però, nel testo di Savinio, compare solo a partire dalla Scena III.

Si espongono poi una tempera originale (fig. p. 57 a sinistra) di de Chirico per il costume di Niobe e quattro riproduzioni fotografiche dei bozzetti per altri personaggi del dramma. La tempera raffigura una donna con un ampio e vistoso abito arancione decorato da strisce di stoffa; una figura che si ispira alla descrizione fornita dal fratello: «Un che tra la tacchina e la faraona. Amplissima veste, grondante falbalà»[36], ma che è concepita con quello spirito di indipendenza creativa che caratterizza sempre i rapporti tra i due dioscuri. Stranamente i bozzetti presentano scritte in francese e il numero del *Tableau* non corrisponde a quello della scena nel testo pubblicato sulla Rivista di Firenze. Ad esempio, la scritta sottostante la tempera originale dice: «Costume de Niobé. I Tableau», ma, come già detto, nel testo della nostra Rivista, Niobe compare solo a partire dalla terza scena. Nonostante si tratti sicuramente di opere di de Chirico databili negli anni Venti, si può dubitare che questi bozzetti siano stati eseguiti per la rappresentazione romana del maggio 1925; potrebbero essere invece stati preparati per uno spettacolo parigino, mai realizzato[37].

G. de Chirico, bozzetto per il costume di Apollo per *La Morte di Niobe* di A. Savinio (courtesy Flaminio Gualdoni)

[1] RF 1 1924, pp. I-II. Per maggiori informazioni v. il testo di E. Greco a p. 9.
[2] Vedi il testo di E. Greco a p. 8 e la scheda a pp. 49-50.
[3] Il nome «Paolo Mix» annotato in basso a sinistra è scritto con la calligrafia di Amalia Zanotti, moglie dell'artista, ma, anche se successiva, è comunque una indicazione certa. La datazione al periodo della «Rivista di Firenze» si evince dal fatto che nello stesso taccuino, contraddistinto dalla etichetta «Pietro Miliani 703», si trova l'autoritratto di Giovanni Colacicchi datato 1925 e riferibile al 1923-24 (cfr. I DISEGNI DI COLACICCHI 2014, p. 30).
[4] RF 1 1924 , pp. 1-6. Per maggiori informazioni v. il testo di E. Greco a p. 10.
[5] RF 3-4 1924, pp. 23-24. Su Silvio Mix v. scheda a p. 51.
[6] Il disegno si trova all'interno dello stesso taccuino con l'etichetta «Pietro Miliani 703» contenente anche il ritratto di Paolo Mix. In questo caso, mancando la scritta con il nome del ritrattato, l'identificazione non è certa, ma il confronto con la fotografia di Silvio Mix all'organo è molto convincente.
[7] Il saggio *Sulle Arti del Disegno* è pubblicato in due parti nel primo (RF 1 1924, pp. 20-23) e nel secondo numero della Rivista (RF 2 1924, pp. 19-22); per maggiori informazioni si rimanda al saggio di E. Greco a pp. 11-12. Il manoscritto originale, di cui si espone un facsimile, è depositato presso l'Archivio Bonsanti del Gabinetto Vieusseux a Firenze.
[8] Negli scritti di Margherita Sarfatti il concetto di "stile" spesso coincide con quella di "gerarchia" (cfr. PONTIGGIA 2003, p. 25) nella convinzione che per costruire una composizione in modo sintetico e unitario bisogna che le varie parti si raggruppino in modo subordinato rispetto ad una forma più importante delle altre (Ivi, p. 147, n. 13). Colacicchi invece ritiene che gli elementi fondamentali di un dipinto siano le relazioni di armonia e disarmonia delle forme e dei colori. In questo modo egli richiama la concezione umanistica albertiana di concerto di tutte la parti tra di loro nel rispetto dell'ordinamento proporzionale del tutto. Per il fondamento umanistico dell'arte di Colacicchi v. anche la scheda di S. Ragionieri a pp. 39-40.
[9] RF I 1924, p. 21; anche nell'apprezzamento di questa nuova sensibilità cromatica Colacicchi si avvicina a posizioni novecentesche.
[10] Ivi, p. 22.
[11] V. scheda di S. Ragionieri a p. 35
[12] RF 3-4 1924, pp. 18, 28 e 30.
[13] Cfr la scheda di S. Ragionieri a p. 35.
[14] BRAMANTI 1975, p. 5 e p.8.
[15] Per maggiori informazioni sui due scrittori e sul loro contributo alla «Rivista di Firenze», v. le schede di C. Gepponi a p. 36 e di S. Sferruzza a p. 45.
[16] I DISEGNI DI COLACICCHI 2014, p. 53.
[17] Ivi, p. 40.
[18] Il disegno si trova all'interno di un taccuino con copertina marrone che sul primo foglio reca l'intestazione «Giovanni Colacicchi / Firenze 1922» e all'interno un autoritratto datato 1923.
[19] Il fondo archivistico di Giorgio Castelfranco è conservato presso la Biblioteca Berenson dell'Harvard University Center for Italian Renaissance Studies a Villa I Tatti – Fiesole, cfr GRECO-GUARDUCCI 2014.
[20] RF 5-6 1924, pp. 21-26. Per ulteriori informazioni v. il testo di F. Guarducci a p. 18.
[21] Per i rapporti tra Giorgio Castelfranco e de Chirico vedi RASARIO 2006, TORI 2010, TORI 2010-2014.
[22] Solo per fare qualche esempio l'affermazione di Castelfranco che «il genio è creazione, visione di nuovi mondi, fatti ignoti...» (RF 1 1925, p. 1) può essere raffrontata con quelle di de Chirico in *Zeusi l'esploratore* pubblicato su «Valori Plastici» I, 1, novembre 1918 (DE CHIRICO 2008, p. 319) o nella sua autopresentazione su «La Vrai Italie», I, 2, marzo 1919 dove il pittore si descrive come Teseo che arriva in posti sconosciuti e scopre incessantemente nuovi aspetti della realtà (DE CHIRICO 2008, p. 1001). L'idea di Castelfranco che «La grande arte poetica o plastica suscita... la gioia del ricordo – cioè della comprensione conquistata e trattenuta a ricchezza del nostro spirito» (RF I 1925, p. 2) fa riferimento alla cosiddetta "poetica della memoria" espressa da Savinio nella seconda e terza parte di *Primi saggi di Filosofia delle arti* su «Valori Plastici» nel maggio-giugno e settembre-ottobre 1921(SAVINO 2007, p. 99-107 e ITALIA 2004, p. 172 ). L'osservazione di Castelfranco sul naturalismo francese che «il classicismo non aveva potuto indebolire e, quel che più conta, il carattere stesso del cittadino, curioso e ospitale, avvezzo a osservare accortamente e simpaticamente il prossimo suo» (RF I 1925, p. 2) deriva dalla parte iniziale dell'articolo di de Chirico su Renoir in «Il Convegno» I, 1 febbraio 1920 (DE CHIRICO 2008, pp. 349-350). Ma anche il riferimento a Nietsche, alla dea fantasia, all'opera del genio che è al di fuori del tempo e della logica e che produce sorpresa sono tutti concetti che si ritrovano negli scritti di De Chirico e Savinio dei primi anni Venti.
[23] RF 1 1925, pp. 1-4. Per maggiori informazioni v. il testo di F. Guarducci a p. 21.
[24] RF 7 1924, p. 1.
[25] È la ripubblicazione di un testo già uscito alcuni mesi prima sul «Corriere Italiano», v. SAVINIO 1923.
[26] RF 7 1924, pp. 20-27. Castelfranco suddivide i pittori italiani in due gruppi:i pittori di «fantasia e di stile» e i veristi. Egli apprezza i primi - Casorati, Oppi, Funi, Marussig, Sironi, Conti - ma con diversi accenti e con qualche notazione negativa. È solo su de Chirico, per la perfetta fusione di ispirazione poetica e naturalismo delle sue opere, che Castelfranco esprime un giudizio pienamente positivo. I veristi invece sono stigmatizzati sulla base di argomentazioni simili a quelle che si trovano anche negli scritti teorici di De Chirico. Per maggiori informazioni v. il testo di F. Guarducci a pp. 19-20.
[27] Cfr TORI 2010, TORI 2010-2014.
[28] RF 8-12 1925, p. 1. Per gli altri scritti di de Chirico sulla

«Rivista di Firenze», si rimanda alla scheda di E. Greco a pp. 41-42.

[29] De Chirico 2008, pp. 308-313.

[30] Ivi, p. 309.

[31] Il racconto era già stato pubblicato, senza nessuna variazione, sul Corriere Italiano pochi mesi prima (v. Savinio 1924). Sarà poi incluso nella raccolta di racconti *Achille Innamorato* pubblicata nel 1938.

[32] RF 1 1925, pp. 7-12. Del testo si espone anche la stesura dattiloscritta di Savinio depositata nell'Archivio Bonsanti del Gabinetto Vieusseux. Per maggiori informazioni v. la scheda a pp. 55-57.

[33] Cfr. Tinterri 1980 e D'Amico-Tinterri 1987.

[34] RF 1 1925, p. 7.

[35] *Ibid*.

[36] Ivi, p. 8.

[37] Gualdoni 1980-81.

A fronte: B. Bramanti, xilografia per la «Rivista di Firenze»

# I collaboratori della «Rivista di Firenze»

# Emilio Barbetti (1901-1959)

Noto soprattutto per la sua attività di critico teatrale, Emilio Barbetti è legato a Firenze non solo per nascita ma anche per formazione e impegno professionale[1].

Dopo la collaborazione con la «Rivista di Firenze», in giovane età, e dopo la laurea in lettere, conseguita nel 1926 (con la tesi *La figura di Diotima nella vita e nell'arte di Federico Hölderlin*), inizia infatti ad insegnare tedesco sia nella scuola media sia all'interno della stessa università fiorentina. In seguito affiancherà all'insegnamento la partecipazione alle iniziative dell'Istituto nazionale del dramma antico di Siracusa (1930-1933) e soprattutto l'attività saggistica: scrivendo su numerose riviste – tra cui «Belfagor», «Nuova Antologia», «Leonardo», «Teatro» – e collaborando a progetti come l'*Enciclopedia dello spettacolo* (Casa editrice Le Maschere, Roma), matura presto un autorevole credito come studioso di arte drammatica.

E sono proprio le pagine della «Rivista di Firenze» a offrire al giovane Barbetti, ancora studente, una delle prime occasioni per occuparsi di teatro: oltre a una traduzione della lirica *Tramonto* di Hölderlin, autore cui dedicherà la tesi di laurea, sul n. 3-4 (aprile-maggio 1924) figurano infatti le sue recensioni a *Commedie Sgradevoli* di G. B. Shaw e a *I miei ricordi sul teatro libero* di A. Antoine. Il numero successivo (n. 5-6, settembre 1924) accoglie poi le analisi di due tragedie: *L'Arciduca* di G. A. Borgese e *Giuda* di F. V. Ratti; ma è nel commento all'antologia di Pancrazi *I Toscani dell'ottocento*, edito nel n. 7 del novembre 1924 (insieme alla recensione di un altro dramma, *Le Vergini* di C. Verdiani), che Barbetti dà ampia prova del suo acume di critico anche al di fuori dall'ambito strettamente teatrale, non risparmiando nemmeno, se è il caso, alcune parziali stroncature, come quella del romanzo *La seconda vita di Don Giovanni* di M. Pensuti (n. 8-12, febbraio 1925).

*Silvia Sferruzza*

[1] La consistente raccolta di libri di Emilio Barbetti, prevalentemente ma non esclusivamente di argomento teatrale, è conservata presso il Gabinetto G.P. Vieusseux. Biblioteca

*Bibliografia:* Barbetti 1941; Barbetti 1943; Molière 1952.

# Bruno Bramanti (1897-1957)

Benché il suo nome appaia per la prima volta nel numero di settembre 1924, l'ingresso di Bruno Bramanti nella «Rivista di Firenze» va anticipato al mese di maggio, come indicano i tre finalini ispirati al tema neoquattrocentesco del festone e della piccola canestra di canne intrecciate, ricolma di foglie e frutta. La fragile semplicità di queste immagini (fig. p. 7), che affidano agli impacci del segno xilografico un moderno sapore primitivo da incunabolo, e al ricordo robbiano il tono splendente e prezioso di emblema, quasi un bassorilievo collocato sulla parete liscia e luminosa della pagina, indica una chiara scelta espressiva, in sintonia con gli intenti della rivista. Che, a partire dal titolo, non solo assume il nome di Firenze a simbolo universale di una ricerca di equilibrio, ma si spinge, nelle parole del direttore Paolo Mix, ad indicarne il carattere più profondo nella capacità di «contemperare il realismo la grazia il pensiero in un'unica forma di bellezza»: quella che, secondo Giorgio Castelfranco, altro collaboratore della rivista, ha contraddistinto tutta l'arte fiorentina del Quattrocento. Alla luce di tale visione può esser considerato anche un paesaggio coevo di Bramanti come *La loggia dei Bianchi* (fig. sottostante); in esso, impaginazione e tono si discostano dal severo «realismo purificato» di Soffici o dalle dure declinazioni giottesche di Carrà, per proporre una partitura limpida, in cui lo screziato e cézanniano verde della campagna ricompone le dolci accensioni dei rossi e dei chiari nelle architetture e le raccorda al ritmo plastico degli alberi spogli, in una dichiarata ricerca di armonia. Sarà questo timbro contemplativo, reso più intenso dalla traduzione dei colori nella castità di bianco e nero della xilografia, a transitare nelle illustrazioni per «Solaria», che dal 1926 raccoglie l'eredità della «Rivista di Firenze».

*Susanna Ragionieri*

# Alberto Carocci (1904-1972)

Poco più che studente, dopo aver conseguito a Pisa la Laurea in Giurisprudenza, fonda nel 1926 la rivista «Solaria» che sarà pubblicata a Firenze raccogliendo firme illustri e contributi di notevole interesse per la lungimiranza e la modernità dei contenuti. Con il 1936, chiusa l'esperienza solariana, la partecipazione di Carocci al panorama culturale italiano non viene meno come dimostrano «La riforma letteraria», «Argomenti» e «Nuovi Argomenti» da lui ideate e dirette con la collaborazione di personalità del calibro di Bonsanti e Moravia. Contemporaneamente all'attività editoriale si dedica nel corso della sua esistenza alla scrittura di versi e alla narrativa, pubblicando raccolte quali *Narcisso* e *Il Paradiso perduto* (poesie e racconti editi negli anni della «Rivista di Firenze»), nonché il romanzo *Un ballo dagli Angrisoni* pubblicato nel 1969[1].
Risale dunque alla giovinezza la sua collaborazione alla «Rivista di Firenze», che si estende ai primi due numeri del periodico (febbraio-marzo 1924) destinati ad avviare il discorso portato avanti dalla rivista nelle due annate successive. I testi antologizzati, due brevi prose e una poesia, presentano l'immagine di un Carocci lirico e intimista, forse meno conosciuta rispetto alla più nota figura di promotore culturale, quindi significativa testimonianza dei suoi esordi nel campo della letteratura ed espressione delle giovanili collaborazioni editoriali di poco più antiche rispetto alla stagione di «Solaria». In particolare le due prose intitolate *La sera* e *Partire*, quest'ultima (per indicazione autoriale) tratta dalla *suite Il sorriso appassito*, danno voce alle emozioni del poeta, qui pervase da una malinconica tristezza. Nella poesia *Omaggio a Guido Gozzano*, dove il modello è certamente *L'amica di Nonna Speranza* dei *Colloqui*, spicca la figura della "nonna Teresa" alla quale il poeta, ridiventato bambino nel ricordo, vorrebbe tornare per coglierne ancora "l'antica dolcezza".

*Carolina Gepponi*

[1] I materiali che costituiscono l'archivio di Alberto Carocci sono oggi conservati presso la Fondazione Primo Conti, Fiesole.

*Bibliografia:* Carocci 1923; Carocci 1926; Carocci 1929; Carocci 1969.

# Giorgio Castelfranco (1896-1978)

Giorgio Castelfranco – qui a fianco ritratto da Giorgio de Chirico – nasce a Venezia nel 1896. Si trasferisce con la famiglia a Firenze nel 1914; in questa città trova presto la sua prima affermazione nelle vesti di storico e critico d'arte[1].

Nel 1919 sposa la cugina Matilde Forti, raffinata e colta figlia di uno dei più importanti industriali pratesi del tempo. Nello stesso anno lo studioso conosce a Milano, tramite la rivista «Valori Plastici», i fratelli Giorgio de Chirico e Alberto Savinio, con i quali stringe da subito una solidale e duratura amicizia, ospitandoli in varie occasioni, tra gli anni Venti e gli anni Trenta, nella propria abitazione. È lo stesso Giorgio de Chirico a ricordare nelle sue *Memorie* l'inizio di questa conoscenza: «Durante i miei soggiorni fiorentini abitai e lavorai sovente in casa del dottore Giorgio Castelfranco. L'avevo conosciuto a Milano, subito dopo l'altra guerra ed egli mi aveva acquistato un mio autoritratto. In seguito Castelfranco mi acquistò molti quadri. Feci anche un bellissimo doppio ritratto di lui insieme alla moglie». L'artista si riferisce al *Ritratto di Giorgio e Matilde Castelfranco* (fig. p. 38), eseguito nel 1924 durante uno dei soggiorni presso l'amico e raffigurante sullo sfondo il villino dei coniugi Castelfranco in Lungarno Serristori.

Dopo la laurea in Lettere su Agnolo Firenzuola, conseguita nel 1921, Castelfranco avvia la collaborazione alla «Rivista di Firenze» di cui, dal novembre 1924, in concomitanza con il trasferimento della sede amministrativa e redazionale proprio nel villino di Lungarno Serristori, ne diviene il principale ispiratore e animatore. Sulla rivista il giovane studioso pubblica articoli di critica letteraria, firmando alcune recensioni a testi di recente pubblicazione, e soprattutto di estetica e critica d'arte, a partire dall'interessante scritto *Il ritorno alla tradizione* (settembre 1924).

Attraverso la lettura dei contributi in rivista è possibile ripercorrere il sodalizio intellettuale instauratosi tra lo studioso e i due artisti Giorgio de Chirico e Alberto Savinio attorno ad alcuni fondamentali concetti, quali illusione, fantasia, sogno e mito, dietro cui è presente il riferimento a filosofi del calibro di Friedrich Wilhelm Nietzsche, Arthur Schopenhauer, Otto Weininger e ad artisti come Arnold Böcklin. Interessante, ad esempio, notare la presenza della traduzione in italiano, a cura di Castelfranco, del testo di Nietzsche *Die Sonne sinkt* (*Tramonto*, 1888) e di *Due poesie di Schopenhauer – Sonetto* e *A Kant* – composte in francese da Giorgio de Chirico in anni precedenti (cfr. pp. 41-42).

Sulle pagine della «Rivista di Firenze» Castelfranco inizia a delineare in modo consapevole e puntuale la propria concezione estetica, anticipando quelli che saranno, soprattutto nell'immediato secondo dopoguerra, i suoi principali contributi di storia e critica d'arte.

Esaurita la sua collaborazione alla rivista fiorentina, Castelfranco si distinguerà nel panorama nazionale attraverso una brillante carriera nell'ambito della Soprintendenza alle Belle Arti e una attività saggistica, critica e curatoriale in favore della difesa e divulgazione dell'arte italiana moderna e contemporanea.

*Francesca Guarducci*

[1] L'Archivio di Giorgio Castelfranco è oggi conservato presso la Biblioteca Berenson di Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies.

*Bibliografia:* De Chirico 1945, p. 181; Greco-Guarducci 2014, pp. 4-9; Tori 2010-2014; Castelfranco monument man 2015.

# Giovanni Colacicchi (1900-1992)

Artista dalla vocazione complessa, a lungo sospeso fra poesia e pittura per via dell'influsso che il pensiero umanistico ha sulla sua formazione, Giovanni Colacicchi collabora alla «Rivista di Firenze» fin dal numero d'avvio e lo fa, in modo significativo, con una lunga riflessione teorica sull'arte e con poesie di forte accento visivo e insieme visionario. Dimostra così di trovarsi sulla stessa lunghezza d'onda dei fondatori e degli altri collaboratori, che da Paolo Mix a Giorgio Castelfranco, da Giorgio de Chirico ad Alberto Savinio, vanno proponendo un modello di artista quale poeta-pictor. Inteso alla maniera greca, passata nel rinascimento e poi filtrata nel romanticismo tedesco di Hölderlin, di Schopenhauer, di Nietzsche, autori spesso tradotti sulla rivista, egli è l'intellettuale che interviene sulla natura problematica e vitale dei concetti di tradizione, di stile, di poesia, e al tempo stesso è il poeta che aspira a rendersi interprete e rivelatore dell'essenza più profonda della realtà. Questo desiderio di indirizzare il lettore verso una considerazione riflessiva e progettuale, benché poetica e asistematica, del fare artistico, risulta chiaro fin dal titolo scelto dal giovane Colacicchi -*Sulle arti del disegno*- che trova riscontro nella chiusa della prima parte, siglata dalla dichiarazione di intenti di ciò che «in un prossimo futuro potrà essere l'arte nostra: eminentemente costruttiva e architettonica quale nei più bei secoli è stata l'arte italiana». Non si tratta di una posizione di ripiegamento seguita come contraltare alla stagione delle avanguardie; non solo l'artista è consapevole che «la semplicità grandiosa dell'opera di Paolo Uccello di Piero della Francesca del Castagno di Signorelli e di Masaccio sarà trasformata», ma riconosce e comprende, senza rinnegarla, anche l'importanza delle esperienze cubiste e futuriste nell'«aver scoperto nuove impensate relazioni fra gli elementi aggiungendo nuove possibilità». Nessuna ricetta, né tecnica

né compositiva, esce dunque come risultato normativo da queste pagine, piuttosto la convinzione profonda e tutta umanistica che si arrivi alla grammatica solo per forza di ispirazione, e che nel dar vita all'opera si vada insieme modellando e creando anche se stessi. Accanto al saggio, le *Liriche* pubblicate nel numero di settembre appaiono una sorta di ponte gettato a collegare idee e pittura. Per la sua conoscenza del latino, Colacicchi sapeva che «la diversa espressività delle lingue e delle letterature piuttosto che dal diverso suono materiale delle parole, è data dalla maniera speciale e caratteristica di creare immagini, similitudini, metafore»; e che un eccessivo prevalere della tecnica avrebbe guastato il senso dell'opera, esibendo quei meccanismi che erano soltanto mezzi e non fini, tanto che «i buoni artisti del passato [li] celavano quasi con pudore». Vien da pensare a Giorgio Castelfranco, al suo desiderio di ritrovare «quella disposizione geniale all'illusione e al sogno, che dà il nuovo mito», da lui considerata fra i caratteri più vivi e spirituali dell'arte del Quattrocento italiano. Questi erano gli aspetti verso i quali era necessario tendere nuovamente, non prima tuttavia di averli «profondamente capiti e vissuti», non prima di averli fatti diventare «patrimonio assoluto del nostro spirito, chè altrimenti permarranno estranei in ogni nostra creazione, insensati e anacronistici». Se riflettiamo sul fatto che queste parole, pubblicate sulla «Rivista di Firenze» del '24, sono polemicamente dirette ad un artista come Cipriano Efisio Oppo, critico di regime in ascesa e fautore di un «ritorno alla tradizione» inteso nella sua accezione -secondo Castelfranco- più superficiale e «verista», possiamo misurare tutta la distanza che separa una posizione simile dalla pittura incantata di Colacicchi, quale appare non soltanto in un soggetto tradizionale come *Mele nel piatto,* tramutato dalla luce in un paesaggio fantastico, ma anche e soprattutto in una composizione come *Melancolia,* la grande tela con la donna-statua ritta su un piedistallo al centro dello studio d'artista. Sospesa fra de Chirico e Casorati, fra un bronzo antico ed un'*Allegoria* di Giovanni Bellini, essa si trasforma, come la famosa incisione di Dürer, per virtù interna, in metafora della tensione creativa dell'artista centrata sul senso profondo dell'immagine e soprattutto dell'immagine umana.

*Susanna Ragionieri*

# Giorgio de Chirico (1888-1978)

La partecipazione di Giorgio de Chirico, sia con testi (letterari, poetici e critici) sia con illustrazioni, alla «Rivista di Firenze» si inquadra nel contratto che lo lega in quegli anni a Giorgio Castelfranco (cfr. p. 27), che, come è noto, possedeva una ricca collezione di dipinti e disegni del pittore, tra cui anche l'*Autoritratto* qui riprodotto.

Il primo contributo di de Chirico alla «Rivista di Firenze» è il testo *Courbet*, che esce per la prima volta proprio nel settimo numero della rivista, nel novembre 1924. Si tratta di uno scritto, poi incluso dall'autore nella sua raccolta *Commedia dell'arte moderna* del 1945, in cui de Chirico, nei panni del critico d'arte, vuole definire quella che a suo avviso è la vera essenza di Gustave Courbet: non soltanto un pittore "verista", ma al contrario, un artista dotato di una straordinaria fantasia, ovvero «un romantico e nel tempo stesso un realista». In particolare de Chirico si sofferma sull'opera *Demoiselles du village*, di cui loda l'ambientazione settembrina, che è la vigilia di quella bellezza autunnale di sapore nietzschiano che pervade, in un enigmatico gioco di rimandi, tutto il numero della rivista.

Nel numero del febbraio 1925, de Chirico pubblica la prosa *Vale Lutetia*, seguita da un *Epodo*. La prosa, pubblicata per la prima volta proprio sulla rivista fiorentina, è uno dei frammenti autobiografici più intensi di de Chirico, il quale due anni dopo la proporrà di nuovo in traduzione francese, ma con varianti significative, su «Bulletin de l'Effort Moderne», la rivista di Léonce Rosenberg. Ambientato in una Parigi frenetica, viva e pulsante, ma allo stesso tempo oscura e magica, dove anche l'antico può apparire agli occhi di chi è particolarmente attento e sensibile, *Vale Lutetia* è lo scritto in cui de Chirico si lascia entusiasmare dal mistero della modernità. In questo

modo scrive il pittore: «Così Parigi. Ogni muro tappezzato di *réclames* è una sorpresa metafisica; e il putto gigante del sapone *Cadum*, e il rosso puledro del cioccolatto [*sic*] *Poulain* sorgono con la solennità inquietante di divinità di miti antichi». A conclusione della prosa, de Chirico fa seguire un *Epodo* – di cui è noto un manoscritto datato «Ferrara 1917» – che era già stato pubblicato, con qualche lievissima differenza, nel 1919 su «Ars Nova», in calce al testo teorico *Arte metafisica e scienze occulte*. Posta in questo nuovo contesto, la poesia può rappresentare, in alcuni suoi versi, un rimando esplicito alla capitale francese.
Nell'ultimo numero della rivista, del maggio del 1925, de Chirico appare in tutte le sue diverse espressioni, ovvero come artista, critico d'arte e scrittore. Se è vero, come scrivono alcuni critici, che la caratteristica principale di de Chirico scrittore è il gusto per l'inganno e per la trappola percettiva, ciò è ben evidente nelle due poesie *Sonetto* e *A Kant* qui pubblicate. Infatti, sebbene l'autore sia esplicitamente indicato con Schopenhauer, quest'ultime sono in realtà due poesie di de Chirico tradotte dal francese – e non dal tedesco come si potrebbe credere – da Castelfranco. Si tratta di due dei quattro componimenti – attualmente facenti parte dei Manoscritti Paulhan – radunati sotto il titolo di *Vers inédits d'Arthur Schopenhauer*, e probabilmente risalenti al 1913. Racconto onirico e visionario è, invece, *Un Rêve*, testo in francese, già pubblicato nel primo numero di «La Révolution Surréaliste» del dicembre del 1924, che fu particolarmente apprezzato in ambito surrealista, proprio per la presenza di passaggi "surreali", come per esempio la famosa descrizione della lotta tra il pittore e il padre, che si prestavano bene a interpretazioni di tipo psicanalitico. Di tono nettamente diverso è il ricordo che de Chirico dedica ad Armando Spadini, suo compagno nel gruppo di «Valori Plastici». Sebbene non avesse sempre apprezzato tutte le fasi della sua pittura, de Chirico riteneva Spadini un pittore "onesto", come si evince chiaramente sia da questo encomio sia da almeno altri due scritti datati tra il 1919 e il 1920. Oltre ai testi, nello stesso numero della rivista, de Chirico pubblica anche tre illustrazioni (cfr. pp. 29-30), finora poco considerate dagli studi.

*Emanuele Greco*

*Bibliografia*: De Chirico 2008.

# Aniceto Del Massa (1898-1975)

Critico d'arte e cultore di scienza esoteriche, nacque a Prato, ma si formò culturalmente nell'ambiente futurista fiorentino. Dopo aver partecipato alla Prima Guerra Mondiale, aderì al Fascismo che considerava un movimento rivoluzionario capace di riscattare la nazione dalla mediocrità borghese.

Il suo temperamento e l'estremismo fascista sono estranei al clima di equilibrio, moderazione e distacco dalla politica che caratterizzava il gruppo della «Rivista di Firenze». Però Del Massa vi partecipò solo nell'ultima fase ed è probabile che vi si sia avvicinato grazie alla frequentazione di de Chirico in esperienze spiritiste. Si può anche pensare che il suo coinvolgimento nella Rivista fosse legato a una strategia di valorizzazione del pittore nell'ambiente fiorentino, dove l'autorità di Del Massa era popolarmente riconosciuta, per la sua attività di critico d'arte sul giornale «La Nazione».

Per la nostra Rivista, Del Massa si limitò a scrivere tre recensioni di libri. La prima (RF 7 1924, pp. 28-29) rivela il suo interesse per la spiritualità pagana, riconducibile ai contatti con gli ambienti neopitagorici. La seconda testimonia le simpatie fasciste; contiene infatti una appassionata difesa della riforma Gentile (RF 8-12 1925, p. 29), che è elogiata per l'«aristocratica coscienza» e per i benefici effetti che ha prodotto sulla educazione dei giovani e sulla qualità della editoria italiana. La terza si conclude con una polemica digressione sul concetto di «stile», nella quale traspare una concezione idealistica dell'arte e della letteratura. Lo stile infatti è considerato frutto dell'attività spirituale ed «il divino suggello che ferma nel tempo un'orma riconoscibile del passaggio anche fugace della bellezza» (RF 1 1925, p. 21).

*Attilio Tori*

*Bibliografia*: DEL MASSA 2000.

# Guido Gori

Letterato severo e appassionato cardine di un impegno morale, intorno alla figura di Guido Gori, intellettuale fiorentino trapiantato in Trentino negli anni Trenta, dove si dedica all'insegnamento presso il liceo di Riva del Garda, si costituisce un consistente gruppo antifascista studentesco, che in seguito diviene, sotto la guida di Gastone Franchetti, formazione partigiana.
Lo stesso Gori è arrestato dai tedeschi ma, dopo un breve periodo nel carcere di Verona, è scagionato e aiutato a fuggire a Firenze. Qui riesce a evitare una nuova cattura e la repressione nazista che nel giugno 1944 uccide nel Basso Sarca decine di persone.
Dopo la guerra, e fino alla morte improvvisa in tarda età, il suo impegno culturale continua a declinarsi variamente: dalle poesie ai racconti alle traduzioni dal francese, dal tedesco e dall'inglese, che gli guadagnano la stima di studiosi dello spessore di Pietro Pancrazi o Tullio de Mauro.
Alle sue liriche intitolate *Aspirazioni* e *In autunno* è affidato il compito di aprire, subito dopo l'*Avvertenza* e i *Principii d'Arte poetica* del direttore, il primo numero della «Rivista di Firenze» (di cui, tra l'altro, figura come "gerente responsabile"), quasi a fornire la prima incarnazione di quei principi. Realismo lirico, slanci romantici ed equilibri classici contraddistinguono infatti la poesia di Gori, con un'insistenza sugli elementi della solitudine, del silenzio e della ricercata armonia con il paesaggio. Anche nel secondo numero della rivista è edito un suo testo, *Echi*, lirica densa di sdrucciole e dall'impianto vocativo, mentre il numero successivo accoglie *Con la luna*, dall'andamento malinconico e dai versi di ampio respiro.
Nell'ultimo periodo, infine, Gori non firma alcun contributo ma collabora alla rivista in qualità di redattore capo, responsabile dunque del coordinamento dei singoli collaboratori e della definizione della linea editoriale.

*Silvia Sferruzza*

*Bibliografia:* Gori 1950; Gori 1970.
*Sitografia:* Tosi.

# Elbridge Rand Herron (1902-1932)

Figlio di americani trapiantati in Italia con orientamenti socialisti e internazionalisti, trascorre a Firenze la sua giovinezza, studiando filosofia e coltivando amicizie artistiche, come quella con Giovanni Colacicchi, con cui condivide anche la collaborazione alla «Rivista di Firenze».
I suoi molteplici interessi (è letterato, compositore, alpinista, poliglotta e poliedrico scrittore) lo portano a cimentarsi nelle attività più varie: mentre studia musica tra Vienna, Berlino, Roma e Mosca, viaggia in Europa, Nord Africa, Asia, scalando le più alte vette montuose, spesso senza guida. Nel 1929 si stabilisce a New York, dove si dedica all'aviazione ottenendo il brevetto di pilota. Una vita di continua esplorazione che si interrompe bruscamente quando, all'età di trent'anni, muore precipitando dalla piramide di Chefren, che aveva voluto scalare di ritorno da una spedizione al monte pachistano del Nanga Parbat.
L'apertura multiculturale, che contraddistingue l'intensa, seppur breve, biografia di Rand Herron, si ritrova anche nel suo apporto alla «Rivista di Firenze», per la quale cura infatti la rubrica *Dalle riviste straniere*, rassegna antologica di articoli comparsi su periodici di lingua inglese e francese, quali «Century Magazine», «The Nation», «La Revue de la littérature comparée» nel primo numero (febbraio 1924), o «Quarterly Review» nel secondo (marzo 1924): un'eloquente testimonianza del respiro internazionale caratteristico della rivista. Con argomenti che spaziano dalla musica, al teatro, alla religione, Herron continua a trasporre contributi pubblicati sulla «North American Review» (n. 5-6, settembre 1924), sulla «Revue des Deux Mondes» (n. 7, novembre 1924) e ancora su «Fortnightly Review», «Semaine Littéraire» e «Revue Belge de la Renaissance d'Occident» (n. 8-12, febbraio 1925).
Solo sul secondo numero della rivista la sua firma sigilla anche uno scritto di carattere creativo: un breve estratto intitolato *Dal mio diario*, incitazione alla coscienza e alla ricerca delle ragioni che attraversano «l'infinita ricchezza della realtà».

*Silvia Sferruzza*

*Bibliografia:* I DISEGNI DI COLACICCHI 2014, p. 53.
*Sitografia:* HERRON.

## Michele Losacco (1871-1944)

Dopo la laurea in lettere nel 1893, si laurea in filosofia nel 1901 presso l'Università di Napoli, sua città natale. I suoi primi studi riguardano il pessimismo di Giacomo Leopardi, ma poco dopo si orienta verso la filosofia, muovendosi nell'orizzonte del neoidealismo. Inizia in questi anni la sua attività di docente presso vari licei italiani, tra cui quello di Pistoia, dove insegna dal 1908 al 1926. Tra il 1907 e il 1929 collabora con saggi e recensioni a «Il Marzocco», guadagnandosi la stima di Croce e di Gentile. Nel 1915 consegue la libera docenza in storia della filosofia, iniziando una lunga e tormentosa partecipazione a concorsi universitari, rimasti tutti senza esito. Convinto che Gentile e la sua scuola l'ostacolassero, alla metà degli anni Venti, Losacco rompe con il neoidealismo, avvicinandosi alle posizioni della «Rivista di filosofia neo-scolastica». La rottura con Gentile avviene in modo clamoroso in due articoli apparsi tra il 1924 e il 1925 sulla «Rivista pedagogica». Dopo un'esperienza di insegnamento in alcune città del sud Italia, tra cui Benevento, Palermo, Napoli e Catania, a metà degli anni Trenta torna in Toscana, dove insegna filosofia all'Università di Firenze, continuando allo stesso tempo un'intensa attività pubblicistica.

Quando tra l'aprile e il novembre del 1924 vengono pubblicate sulla «Rivista di Firenze» le tre parti del denso scritto *Solipsismo* di Losacco, la clamorosa rottura con Gentile non sembra essere ancora avvenuta. Il testo, infatti, rimasto inconcluso – sarà ripubblicato completo, con significative modifiche, sulla «Rivista di filosofia neo-scolastica» nel 1928 –, è una lunga trattazione storica in cui Losacco, prendendo le mosse da Cartesio, e arrivando proprio alla filosofia di Gentile, qui definito come «vigoroso pensatore», cerca di confutare l'accusa di solipsismo mossa al tempo al pensiero neoidealista.

*Emanuele Greco*

*Bibliografia*: Miccolis 2006.

# Verano Magni

Nel primo numero della «Rivista di Firenze» viene pubblicata una novella d'atmosfera popolare intitolata *Una pipa garibaldina*, l'unico contributo letterario alla rivista dello scrittore Verano Magni. Assai poco si conosce della biografia dell'autore, di cui però sono noti almeno quindici scritti, tra libri e raccolte di testi, per la maggior parte databili tra gli anni Venti e gli anni Quaranta. Le tematiche trattate da Magni sono varie: si passa dalle storie d'atmosfera popolare, come le novelle della raccolta *Narciso allo specchio* del 1923 – da cui è tratta, con qualche piccola variante, anche quella pubblicata sulla «Rivista di Firenze» –, alla narrativa per ragazzi, di cui si ricordano almeno le riduzioni dei *Viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift e *Le avventure di Robinson Crusoé* di Daniel Defoe (entrambi del 1940), e *Orlando contro i mori* del 1943, fino agli scritti divulgativi di carattere storico e religioso, pubblicati soprattutto tra gli anni Trenta e Quaranta, fra cui quelli su San Filippo Neri, ovvero *San Filippo Neri, il fiorentino apostolo di Roma* del 1937 e *L'amico dei ragazzi: S. Filippo Neri* del 1938 (sulla cui copertina era riprodotta un'opera di Ottone Rosai), e ancora il volume su Savonarola intitolato *L'Apostolo del Rinascimento*, uscito per la prima volta nel 1939.

La novella pubblicata da Magni sulla «Rivista di Firenze» racconta, con un linguaggio semplice e popolare, la vicenda di Zi' Meo, un vecchio e onesto garibaldino, e della sua inseparabile pipa donatagli in gioventù da un compagno d'armi in punto di morte. Alla morte del vecchio patriota, la pipa, la vera protagonista della novella, resta fedele allo spirito garibaldino del suo proprietario, rifiutandosi di funzionare per chi essa non considera degno.

*Emanuele Greco*

*Bibliografia*: Magni 1923, pp. 155-165.

# John Middleton Murry (1889-1957)

Nato da una famiglia appartenente alla *middle class* inglese, la sua formazione è presto segnata dall'amicizia con D. H. Lawrence e dall'incontro con Katherine Mansfield, che sposerà nel 1918 e delle cui opere curerà l'edizione. Autore di versi e prose, rivolge i suoi interessi di critico a scrittori quali Dostoievsky, Keats, Shakespeare, lo stesso Lawrence, spesso commentati rivolgendo un'attenzione particolare alla ricerca delle connessioni esistenti fra l'esperienza dell'autore e la sua opera, visibile anche nei testi a carattere autobiografico, laddove gli articoli del periodo affrontano temi legati alla società, alla religione e alla politica[1]. Particolarmente intensa, almeno fino alla metà degli anni Venti, quelli in cui esce la «Rivista di Firenze», è l'attività pubblicistica dell'autore, all'epoca direttore e fondatore di riviste quali «Athenaeum» e «Adelphi». Quindi, la partecipazione di Murry alla «Rivista di Firenze», dove pubblica due pezzi apparsi (in lingua italiana) nel n. 5-6 del 1924, s'inserisce perfettamente in questo contesto e può, al pari dell'ampia produzione di articoli per la stampa periodica a sua firma, aprire una finestra sul laboratorio creativo dell'autore, rivelando non solo una vicinanza di pensiero con i testi coevi, bensì anticipandone gli sviluppi. Così accade con l'osservazione delle relazioni amorose, cui approda nell'ultima fase creativa, leggibile in *Dell'amore*. Conserva un approccio teorico anche il secondo breve saggio uscito nella rivista, *Il critico*, dove Murry presenta le qualità che esso deve avere per svolgere il suo compito, ossia una straordinaria capacità d'immedesimazione e trasposizione. Di fatto, lungi da essere un semplice commentatore, piuttosto diventando "un artista creativo in grado minore", egli potrà cogliere i tratti salienti dell'opera e condensarli felicemente sulla pagina.

*Carolina Gepponi*

[1] Di primaria importanza per il reperimento delle notizie bio-bibliografiche è la consultazione del patrimonio librario conservato presso il British Institute di Firenze che possiede una consistente scelta di libri di e sull'autore.

*Bibliografia:* Middleton Murry 1935; Mairet 1958; Middleton Murry 1986.

# Paolo Mix [Micks] (1899-1976)

Paolo Mix (il cui cognome originario era Micks, di origine ungherese), è stato uno studioso di filosofia e letteratura, partecipe dell'ambiente culturale fiorentino del periodo fra le due guerre e fino alla metà degli anni Cinquanta e vicino al gruppo di pensatori intorno alla figura e al pensiero di Croce. Nato a Trieste, si trasferisce a Firenze con la famiglia durante la I guerra; là si laurea in filosofia e successivamente insegna in vari licei, fra cui il Galileo di Firenze (dove insegnerà a Mario Luzi e, nel 1927, a Giovanni Nencioni, dei quali rimarrà amico).

A Firenze si inserisce attivamente nell'ambiente culturale e artistico dell'epoca; Hermet lo definisce «triestino d'intelligenza rapidamente intoscanita». Il fratello Silvio si avvicina all'ambiente dei futuristi, che frequenta a Firenze e a Parigi, mentre Paolo collabora a «L'Italia Letteraria» (rivista fiorentina, attiva fra il 1923 e il 1925) e «La Cultura», all'epoca periodico di riferimento per crociani e italianisti.

Nel 1924 fonda, con Silvio e altri giovani intellettuali, la «Rivista di Firenze», di cui è direttore per la prima annata; l'indirizzo della rivista, Piazza Duomo 4, è la residenza dei Mix. Dal 1932 al 1943 insegna a Sofia, a Cluj, in Transilvania, a Bucarest, a Tunisi e a Zagabria, dove è lettore d'italiano presso l'università. Collabora a varie riviste e pubblica volumi e saggi sulla letteratura e la lingua italiana. Nel 1943 torna a Firenze e nel 1944 comincia a collaborare con il quotidiano «Corriere del Mattino», dove scrive articoli di politica estera con lo pseudonimo di Paolo Silvi. Frequenta il Gabinetto Vieusseux, vive intensamente il clima intellettuale dell'epoca e si lega di amicizia a Carlo Ludovico Ragghianti, Umberto Morra, Alessandro Bonsanti e, principalmente, Luigi Scaravelli. La frequentazione col filosofo fiorentino è testimoniata da lettere di rara densità intellettuale, in cui discutevano meticolosamente questioni interpretative, come si evince da una lettera di Scaravelli pubblicata dall'amico di entrambi, Mario Corsi, che, nella prefazione, testimonia: «[...] A me, tante volte testimone delle quotidiane discussioni tra Luigi Scaravelli e Paolo Micks, par di vedere, dietro queste righe, la sorridente attenta figura di Micks, impareggiabile nello stimolare ed approfondire i problemi e pronto a cogliere la novità di un'analisi». Mix insegna filosofia al liceo e letteratura francese all'Università di Firenze. Nel 1955, anno in cui recupera la grafia originaria del cognome, si trasferisce a Roma, dove non si ambienterà mai pienamente.

Fin dall’inizio Mix si pone come riferimento e guida intellettuale della «Rivista di Firenze», che dirige dimostrando come il suo interesse precipuo sia l’estetica. Come si legge nei *Principii d’Arte poetica* nel primo numero, Paolo Mix, distante dall’avanguardia e dalle idee del fratello (che collabora alla rivista con articoli sulla musica contemporanea e sulla teoria musicale), aspira a un equilibrio tra «esperienza, pensiero e unità», tra realismo e idea. Scrive infatti: «C’è senza dubbio nell’arte toscana quell’equilibrio, quella […] saggezza artistica che sa contemperare il realismo la grazia e il pensiero in un’unica forma di bellezza; e che dalle pose e dalle esagerazioni rifugge per sua propria natura. […] lo spirito può esser complicato, l’espressione dev’esser semplice (che poi significa: una)». Tendenza quindi a un equilibrio quasi rinascimentale, a una visione dell’arte e della filosofia aliene da eccessi e un richiamo all’idealismo crociano e alla sua aspirazione all’universale, senza però aderire al mito dell’“artista puro”. In questo numero pubblica anche una breve lirica, *Prima del giorno*. La sua collaborazione scritta alla rivista continua con l’ironico *Elogio della banalità* nel secondo numero, a cui segue nel terzo l’*Elogio della banalità letteraria*: critica del conformismo e dell’opportunismo letterario in un ambiente intellettuale già dominato dal pensiero e dall’estetica fascista. Nel numero 5-6 pubblica il bozzetto *Disavventure poetiche*.

*Silvia La Regina*

*Bibliografia*: Mix 1938; Hermet 1941, pp. 364-368; Mix 1947; Scaravelli 1979; Nencioni 2000.

# Silvio Mix (1900-1927)

Silvio Mix (il cui cognome originario era Micks, di origine ungherese), è stato un musicista e compositore futurista, vicino a Marinetti e al suo gruppo di artisti e intellettuali. Nato a Trieste nel 1900, durante la guerra si trasferisce con la famiglia a Firenze, dove presto inizia a frequentare Antonio Marasco e partecipa alle serate futuriste del libraio editore Ferrante Gonnelli, durante le quali suona al pianoforte improvvisazioni musicali. Esegue e dirige nel 1919, alla Sala Filarmonica di Firenze, l'*Introduzione* all'opera *Sardanapalo*; in seguito si avvicina al gruppo dei futuristi, fra i quali Marinetti (del quale musica *Cocktail*, pantomima sinfonica, e *Mafarka il futurista* e per il quale compone un *Profilo sintetico musicale di Filippo Tommaso Marinetti* per pianoforte), Franco Casavola, Ruggero Vasari (del quale musica *L'angoscia delle macchine*). Silvio Mix intensifica la sua attività di compositore e trascorre periodi a Venezia e a Parigi; collabora a vari periodici, sui quali scrive articoli di critica e teoria musicale. Muore durante il viaggio di ritorno da Parigi. Per molti anni la sua opera è rimasta inedita o dimenticata, ma a partire dagli anni Novanta vi è stata una riscoperta delle sue composizioni, e oggi è considerato uno dei nomi principali del futurismo musicale.

Nel 1924 partecipa con altri giovani intellettuali alla «Rivista di Firenze», fondata e diretta dal fratello maggiore Paolo; probabilmente è dei fratelli la casa editrice L'Odierna, specializzata in partiture musicali, che pubblica la rivista. Sul numero 3-4 della rivista, dell'aprile-maggio 1924, Silvio Mix pubblica *Armonici e dissonanze*, un saggio di teoria musicale poi ampliato nel 1926, e una recensione.

*Silvia La Regina*

*Bibliografia*: Verdone 1969, pp. 228-231; Lombardi 1985; Bianchi 1995, pp. 81-123, 221-233.

# Luigi Pirandello (1867-1936)

La pubblicazione sulla «Rivista di Firenze» (RF 8-12 1925, pp. 3-5) di un'anticipazione del romanzo *Uno, nessuno e centomila,* che poi uscirà a puntate sulla rivista milanese «La Fiera Letteraria» tra il dicembre 1925 e il giugno 1926, si spiega nell'ambito dei rapporti tra Castelfranco e i fratelli de Chirico. Nel caso specifico i rapporti con Alberto Savinio, legato alla Compagnia del Teatro d'Arte di Roma, diretto da Pirandello, che stava per mettere in scena lo spettacolo *La Morte di Niobe* (vedi scheda p. 56) Per la «Rivista di Firenze» la pubblicazione di uno scritto inedito di un autore di fama mondiale come Pirandello rappresentava un inaspettato e prestigioso riconoscimento. Lo testimonia la nota redazionale (RF 8-12 1925, p. 2) che introduce il racconto *Marco di Dio e sua moglie Diamante* e che esprime gratitudine a «questo italiano straordinario» che ha risposto favorevolmente all'appello della piccola rivista fiorentina. Il testo corrisponde alla parte centrale del primo capitolo del libro quarto del romanzo. L'io narrante di Vitangelo Moscarda, in un monologo interrotto da riflessioni, digressioni e frequenti interlocuzioni con il lettore, espone il proprio punto di vista sul povero artista-inventore Marco di Dio, inquilino che prima sfratterà e a cui poi donerà una casa. Il breve testo riassume la tematica centrale del romanzo, cioè la compresenza in ogni individuo di molteplici personalità, motivo per cui ogni persona in realtà non è nessuno, se non le molte diverse immagini che gli altri hanno di lui. Si notano parecchie variazioni rispetto al testo pubblicato da Bompiani nel 1926. Quella uscita sulla «Rivista di Firenze» è quindi una interessante stesura preparatoria che ci dà la misura del profondo lavoro di rielaborazione formale che Pirandello stava ancora apportando al romanzo un anno prima della sua pubblicazione definitiva.

*Attilio Tori*

## Virgilio Procacci (1900-1929)

Fratello maggiore dello storico dell'arte Ugo Procacci, Virgilio nacque a Firenze, dove studiò al liceo classico Michelangelo e alla Facoltà di Lettere. Si laureò nel 1923 con una tesi su Matteo Maria Boiardo, parte delle quale fu pubblicata postuma nel 1931. Fu amico dei fratelli Rosselli, in particolare di Nello di cui era stato compagno di liceo e insieme al quale seguiva le lezioni di Gaetano Salvemini all'Università. Al tempo della sua collaborazione con la «Rivista di Firenze» insegnava alla Badia Fiesolana. Nel 1924-25 fu professore di Italiano e Latino all'Istituto Cicognini di Prato; quindi si trasferì ad Assisi, dove si sposò e dove nacque il figlio, lo storico Giuliano Procacci; successivamente andò a Belluno, città natale della moglie, dove morì improvvisamente il 18 dicembre 1929.

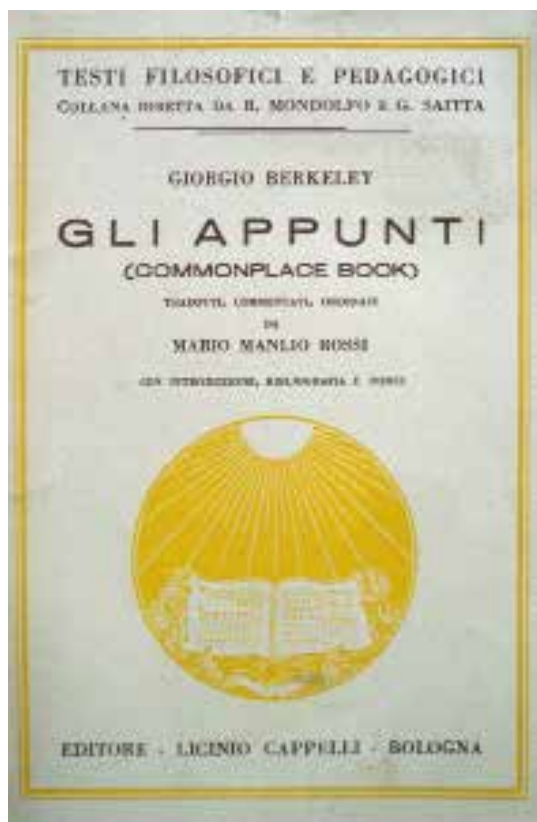
Nel marzo 1924 il Procacci pubblica sulla «Rivista di Firenze» un racconto dal titolo *Delitto Inutile* che, per il frequente uso di locuzioni toscane e la partecipata adesione del narratore al dolore del protagonista, un povero ciabattino che ha perso la testa in seguito alla morte del figlio, è ancora legato alla tradizione veristica ottocentesca.

Di tono più novecentesco la seconda novella, *Le Vie del Destino,* uscita nel terzo numero della Rivista, dove il tema della pazzia appare sganciato da tematiche sociali ed essere invece espressione di una condizione esistenziale umana misteriosa e imprevedibile, al pari dell'evolversi della vita stessa, tanto che il protagonista, dopo la guarigione, muore in modo surreale colpito da un meteorite mentre va in bicicletta.

Le due novelle sono gli unici esempi conosciuti del Procacci come narratore. Nei pochi anni di vita seguenti infatti egli si dedicherà a saggi storici, di critica letteraria e al lavoro di traduzione dal francese.

*Attilio Tori*

*Bibliografia*: Nave 1995.

# Mario Manlio Rossi (1895-1971)

Filosofo e anglista, dopo gli studi liceali a Reggio nell'Emilia, sua città natale, si trasferisce a Firenze, dove si laurea nel 1918. Dapprima influenzato da idee futuriste, a Firenze si volge al pragmatismo, unendosi al gruppo che si radunava intorno a «La Voce». Dalla metà degli anni Venti inizia a insegnare storia e filosofia in vari licei italiani, tenendo, in seguito, anche corsi liberi di filosofia nelle Università di Bologna, Napoli e in Germania. Nel 1932 è chiamato in Irlanda, grazie alla fama che si era acquistato con gli studi sul pensiero del filosofo empirista George Berkeley, di cui fu uno dei massimi interpreti e conoscitori. In quel paese si lega particolarmente al poeta e drammaturgo William Butler Yeats, a cui dedica alcuni studi, e all'ambiente culturale dell'*Irish Renaissance*, composto da personalità come Joseph Hone, Oliver St. John Gogarty e Lady Augusta Gregory. Dal 1939 è consulente per la casa editrice Sansoni, dalla quale si dimette nel 1943 per dissensi con Giovanni Gentile. Tra il 1944 e il 1945 collabora alla ricostruzione della Toscana divenendo assistente e interprete per le forze armate britanniche. Nel dopoguerra vince il concorso per la cattedra d'italiano dell'Università di Edimburgo, dove rimane fino alla fine della sua carriera accademica nel 1966.

La collaborazione di Rossi alla «Rivista di Firenze» si riassume nella pubblicazione di un solo scritto, intitolato *L'avvenire del dottor Faust*, apparso nel numero di settembre del 1924. Si tratta di una lunga e appassionata recensione al volume di Vincenzo Errante, intitolato *Il mito di Faust: dal personaggio storico al poema di Goethe* del 1924; una recensione che per Rossi diventa il pretesto per una disquisizione poetica e filosofica sulla vitalità dello spirito tedesco, di cui Faust è appunto l'impersonificazione: il «genio indigete della stirpe germanica».

*Emanuele Greco*

*Bibliografia*: Rossi 1974.

# Alberto Savinio (1891-1952)

Il fratello di de Chirico appare sulla «Rivista di Firenze» con il racconto *Icaro* nel settembre 1924, quando la sede del periodico era ancora in Piazza del Duomo, ma Castelfranco informava de Chirico del lancio della loro Rivista chiedendo anche la collaborazione di Savinio.

Già uscito alcuni mesi prima sul «Corriere Italiano», *Icaro* verte sul tema dei personaggi mitici che si ripresentano nell'epoca moderna, dove non sono compresi se non da qualche rara persona, come il capitano Fogliacco, dotata di intelletto superiore e di "memoria", cioè di conoscenza della cultura passata. Il senso metafisico del mito classico, che ispira anche la pittura e gli scritti teorici di de Chirico all'inizio degli anni Venti, trova qui formulazione compiuta come narrazione letteraria e con le caratteristiche tipicamente saviniane di prosa leggera, ironica, fantastica e, allo stesso tempo, intellettualmente profonda e sperimentalmente innovativa.

Nel successivo numero del novembre 1924, la Rivista pubblica di nuovo un testo di Savinio già uscito sul quotidiano «Corriere Italiano»: *Ottobrata.* È impossibile definire la relazione tra l'elzeviro di Savinio e l'omonimo dipinto del fratello, appartenente a Castelfranco. Nel testo di Savinio si notano atmosfere dechirichiane, come la descrizione delle luci oblique e delle ombre lunghe autunnali, l'apprezzamento del lirismo nostalgico denso di avventura e di avvenire che pervade questa stagione dell'anno. Ma l'elzeviro non è una illustrazione del dipinto, o viceversa. Va avanti con digressioni su oggetti comuni che divengono momenti di raffinata prosa d'arte; affascinanti visioni come l'ingresso del Museo delle Terme trasformato in un circo equestre, statue e personaggi morti che prendono vita nelle piazze di Roma; considerazioni filosofiche sul sentimento dell'amicizia. Unica immagine che trova un preciso rimando nel dipinto è quella di Mercurio che vola nel cielo;

per Savinio però, essa diventa occasione di ironia sul successo popolare della Esposizione dell'Impero Britannico allora in corso di svolgimento a Wembley. Come sempre, i Dioscuri si muovono in rapporto tra loro, lavorando su temi analoghi, ma in modo autonomo, ognuno con i suoi propri linguaggi, visioni ed enigmatici significati.

Solo nel febbraio 1925 troviamo sulla Rivista dei testi inediti di Savinio. *Vita dei fantasmi*[1] ha come personaggi principali lo stesso Savinio e una statua di Mercurio che prende vita e si intrattiene a colloquio con lui. Mercurio era già stato protagonista del racconto *Sogno Ermetico* pubblicato su «Il Mondo» nel giugno 1920; inoltre si potrebbe pensare a un collegamento con l'*Autoritratto con statua di Mercurio*, dipinto da de Chirico nel 1923 e conservato in casa Castelfranco, ma anche in questo caso il racconto si sviluppa in modo del tutto indipendente. Compare un terzo personaggio, un fantasma che nel sogno si avvinghia a Savinio. Il Dio gli spiega la natura dei fantasmi, esseri incapaci di riconnettersi alla eternità e costretti a vagolare dolorosamente. Le postille di Savinio chiariscono il senso del racconto, che è un'apologia del valore dell'individualità. Se si perde il senso della propria individualità, ci si converte in fantasmi, come gli uomini apatici, coloro che si fanno trasportare e la folla. Sono idee derivate dalle fonti comuni della poetica dei dioscuri (Schopenhauer, Nietsche, Weininger) e che portano alla finale profetica visione di un mondo dominato dalla cultura di massa: «Un giorno le larve delle creature che l'eternità rifiuta avranno consumato ogni vita sul nostro pianeta. Nello spazio silenzioso, la terra, fredda e canuta, continuerà a ruotare inutilmente trascinando con se un popolo torbido e vano di fantasmi».

Sempre nel febbraio 1925 un breve *Elogio del pianoforte*, lo strumento delle esibizioni musicali di avanguardia del giovane Savinio a Parigi, che egli, con linguaggio scherzosamente serio, continua a considerare l'unico strumento che possa far dialogare la musica con la pittura e la letteratura moderne.

Infine, prima in un supplemento al numero del febbraio 1925, poi all'interno di quello del maggio 1925, *La Morte di Niobe*. Questo dramma era stato creata da Savinio nel 1912-13 a Parigi come componimento musicale destinato ad accompagnare una azione mimica di carattere mitologico. Nel 1919 ne aveva curato una riduzione per pianoforte, da lui eseguita al conservatorio di Milano in forma di concerto. Nel maggio del 1925 la Compagnia del Teatro d'Arte di Luigi Pirandello mise in programma la rappresentazione al Teatro Odescalchi di Roma de *La Morte di Niobe* con scene e costumi di Giorgio de Chirico. Il testo, pubblicato da Savinio sulla Rivista di Firenze, insieme a una scena di de Chirico, descrive l'azione teatrale e i costumi per tale occasione. La prima sensazione è quella di una fantasia bizzarra e grottesca con illogiche associazioni tra mito antico e realtà moderna, che si mescolano e si sovrappongono in modo strano e paradossale. Ma, come sempre in Savinio, il velo dell'ironia scherma l'amara realtà che solo l'artista è in grado di vedere: il non senso e il dramma della condizione esistenziale umana, alla quale solo l'arte può dare consolazione. Infatti, portati via su una carretta i cadaverini dei Niobidi e la madre trasformata in statua, tutto rientra «nell'ordine e nella tranquillità, come al termine delle tragedie di Shakespeare».

Ancora una volta temi analoghi a quelli del fratello ma trattati in modo indipendente e parimenti geniale.
In conclusione: la collaborazione di Savinio con la «Rivista di Firenze» nasce in conseguenza della relazione culturale e commerciale tra Castelfranco e de Chirico, ma la accompagna in modo assolutamente autonomo e intellettualmente libero.

*Attilio Tori*

[1] Il racconto è stato ripubblicato postumo come eponimo del volume A. Savinio, *Vita dei fantasmi*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1962 dove è pure ripubblicata la Morte di Niobe

*Bibliografia*: Italia 2004.

# Francesco Verlengia (1890-1967)

Si è dedicato, in prevalenza, a tematiche legate alla storia, all'arte e alla cultura della sua terra, l'Abruzzo. Dopo gli studi liceali a Chieti, si reca a Firenze per studiare pittura e scultura con Emilio Notte. Sempre a Firenze frequenta l'Università dove si laurea in storia e filosofia, passando poi a insegnare in vari licei toscani. Nel capoluogo toscano vive le esperienze culturali delle riviste del tempo, collaborando in particolare con «Il Nuovo Giornale», su cui scrive prevalentemente di critica letteraria. Del periodo fiorentino – come ricorda Emiliano Giancristofaro, suo allievo e amico – Verlengia amava rievocare l'amicizia con Paolo Toschi, gli incontri con gli scrittori de «Il Frontespizio» e dei giovani intellettuali del circolo di Giovanni Papini. Nel 1935 Verlengia torna in Abruzzo, dove si dedica all'insegnamento e, in seguito, a dirigere la biblioteca provinciale di Chieti. La passione per la cultura della sua terra lo spinge a impegnarsi nella salvaguardia del patrimonio artistico regionale, e a fondare, nel 1948, la «Rivista Abruzzese», rassegna che dirige fino al 1964.
Non sappiamo quale fu il rapporto tra Verlengia e gli intellettuali gravitanti intorno alla «Rivista di Firenze». L'unico dato certo è che l'autore pubblica un solo contributo, intitolato *Storielle*, nel primo numero della rivista (nel febbraio del 1924), quando direttore è Paolo Mix. Si tratta di una raccolta di tre brevissimi racconti d'atmosfera popolare (*Storiella antica*; *Storiella più nuova*; *Storiella nuovissima*), in cui l'autore descrive con una certa sottile ironia, e in uno stile che sembra rifarsi a una narrativa tipica del secondo Ottocento, tre vicende, ambientate in diversi periodi storici, che hanno tutte come protagonista un uomo di chiesa (un monsignore nel primo caso e un vecchio canonico negli altri due) particolarmente appassionato di vino.

*Emanuele Greco*

*Bibliografia*: Giancristofaro 1967; Suriani 1967; Toschi 1967.

# Aurelio Zanco

Si laurea a Firenze con una tesi su Oscar Wilde pubblicata con il favore di Luigi Russo. Ancora studente muove i primi passi sulla «Rivista di Firenze» dove appaiono suoi contributi dedicati alla letteratura russa, un universo culturale con il quale entra verosimilmente in contatto fin da ragazzo essendo la madre una nobildonna russa, mentre il padre era veneziano. Nel 1925 pubblica una scelta di lettere di *Čechov* incluse nelle edizioni papiniane della «Voce». Accanto agli interessi letterari coltiva la passione per l'insegnamento, attività che svolgerà almeno fino ai tardi anni Sessanta, prima nei Licei di Empoli, Massa e Carrara, poi nelle aule di importanti università italiane quali Pisa, Messina, Torino, Milano, dove insegna Lingua e Letteratura inglese e Letteratura russa. Anglista di spicco approfondisce il Medioevo e il Romanticismo inglese, con studi dedicati a Cowper, Chaucer, Marlowe, Milton, Shakespeare. Ma il primo afflato critico di Zanco si esprime proprio sulle pagine della «Rivista di Firenze» ed interessa appunto la letteratura russa, declinandosi in pezzi critici e traduzioni che testimoniano la tendenza della rivista ad accogliere una pluralità di spunti ed espressioni artistiche differenti. In tal senso il contributo di Zanco si distingue per la sua eterogeneità, raccogliendo un breve saggio, una recensione e due traduzioni di poesie di *Puškin* e *Čechov,* tutte apparse sul n. 2 della rivista. Significative sono le pagine dal titolo *Premesse allo studio della letteratura russa* in cui il giovane critico, constatando la mancanza di un repertorio di traduzioni, saggi, storie letterarie tale da consentire la conoscenza degli autori russi, auspica uno svecchiamento degli orizzonti culturali italiani (e non solo) da realizzarsi proprio a partire dalla «Rivista di Firenze», che appare dunque animata dalla volontà di rinnovamento ed ampliamento dei confini culturali, anche attraverso le traduzioni, di cui gli scritti di Zanco sono compiuta testimonianza.

*Carolina Gepponi*

*Bibliografia:* Zanco 1925; Zanco 1938; Zanco 1955; Curreli 1978.

G. de Chirico, bozzetto di costume per un figlio di Niobe (courtesy Flaminio Gualdoni)

# BIBLIOGRAFIA GENERALE


Libro dei soci del Gabinetto Vieusseux 1919 = *Libro dei soci del Gabinetto Vieusseux (1820-1926)*, vol. 22, novembre 1919.

Carocci 1923 = A. Carocci, *Quattro tempi. La confessione*, Firenze, Vallecchi, 1923.

Castelfranco 1923 = G. Castelfranco, *Giorgio de Chirico*, in «La Bilancia», n. 6, 1923, pp. 200-204.

Magni 1923 = V. Magni, *Narciso allo specchio. Novelle*, Roma, Casa Editrice M. Carra & C. di L. Bellini, 1923.

Savinio 1923 = A. Savinio, *Storie e favole. Ottobrata* in «Corriere Italiano», 12 ottobre 1923.

Castelfranco 1924 = G. Castelfranco, *Giorgio de Chirico*, in «Der Cicerone», XVI, n. 10, maggio 1924, pp. 459-464 (Trad. italiana a cura di R. Dottori, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico», 5-6, 2005-2006, pp. 611-3).

Fierens 1924 = P. Fierens, *Lo scultore Joseph Bernard*, in «Dedalo», IV, n. 9, febbraio 1924, pp. 646-662.

Savinio 1924 = A. Savinio, *Icaro*, in «Corriere Italiano», 12 ottobre 1923.

RF 1 1924 = «Rivista di Firenze», I, n. 1, febbraio 1924.

RF 2 1924 = «Rivista di Firenze», I, n. 2, marzo 1924.

RF 3-4 1924 = «Rivista di Firenze», I, n. 3-4, aprile-maggio 1924.

RF 5-6 1924 = «Rivista di Firenze», I, n. 5-6, settembre 1924.

RF 7 1924 = «Rivista di Firenze», I, n. 7, novembre 1924.

RF 8-12 1925 = «Rivista di Firenze», I, n. 8-12, febbraio 1925.

RF 1 1925 = «Rivista di Firenze», II, n. 1, maggio 1925.

Zanco 1925 = A. Zanco, *A. P. Čhecov dal suo epistolario*, Firenze, La Voce, 1925.

Carocci 1926 = A. Carocci, *Narcisso*, Firenze, Edizioni di Solaria, 1926.

Carocci 1929 = A. Carocci, *Il paradiso perduto*, Firenze, Edizioni di Solaria, Firenze, 1929.

Castelfranco 1933 = G. Castelfranco, *La tradizione dell'arte*, «Il Bargello», V, n. 31, 1933, p. 3.

Castelfranco 1934 = G. Castelfranco, *La Pittura Moderna*, Firenze, L. Gonnelli & F.i Editori, 1934.

Middleton Murry 1935 = J. Middleton Murry, *Between two words. An autobiography*, London, Cape, 1935.

Mix 1938 = P. Mix, *Breve corso di lingua italiana ad uso degli stranieri*: *letture graduali, piccola antologia di prosatori contemporanei, elementi di grammatica*, Firenze, Bemporad, 1938.

Zanco 1938 = A. Zanco, *Shakespeare in Russia*, Bologna, Zanichelli, 1938.

Barbetti 1941 = E. Barbetti, *La critica teatrale italiana alla fine dell'Ottocento*, Roma, Istituto Grafico Tiberino 1941.

Hermet 1941 = A. Hermet, *La ventura delle riviste (1903-1940)*, Firenze, Vallecchi, 1941.

Barbetti 1943 = E. Barbetti, *Il teatro di Ugo Betti*, Firenze, La Nuova Italia, 1943.

De Chirico 1945 = G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Roma, Astrolabio, 1945.

Colacicchi 1946 = G. Colacicchi, *Considerazioni sull'arte (Della "totalità della commozione nell'arte")*, in «Il Ponte», vol. II, n. 7-8, 1946, pp. 680-690.

Mix 1947 = P. Mix, *La poetica proustiana della "penombra"*, in «Letteratura. Rivista bimestrale di letteratura contemporanea», IX, n. 36, novembre-dicembre 1947, pp. 185-197.

Gori 1950 = G. Gori, *Liriche*, Roma, Uesisa, 1950.

Molière 1952 = Molière, *Teatro*, voll. I e II, traduzioni dal francese a cura di C. Tumiati e A. Bartoli, note storico-bibliografiche a cura di E. Barbetti, Firenze, Sansoni, 1952.

Righini 1955 = B. Righini, *I periodici fiorentini (1597-1950): catalogo ragionato*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1955.

Zanco 1955 = A. Zanco, *Chaucer e il suo mondo*, Torino, G.B. Petrini, 1955.

Mairet 1958 = P. Mairet, *John Middleton Murry*, Published for The British Council and The National Book League by Longsmans, Green & Co., 1958.

Giancristofaro 1967 = E. Giancristofaro, *Umanità di Verlengia*, in «Rivista abruzzese», XX, n. 4, ottobre-dicembre 1967, p. 212.

SURIANI 1967 = P. Suriani, *Ricordo di Francesco Verlengia*, in «Rivista abruzzese», XX, n. 4, ottobre-dicembre 1967, pp. 209-211.

TOSCHI 1967 = P. Toschi, *Francesco Verlengia*, in «Lares», XXXIII, n. 3-4, luglio-dicembre 1967, pp. 244-245.

CAROCCI 1969 = A. Carocci, *Un ballo dagli Angrisoni*, Milano, Bompiani, 1969.

VERDONE 1969 = M. Verdone, *Teatro del tempo futurista*, Roma, Lerici, 1969.

GORI 1970 = G. Gori, *Liriche francesi dell'ottocento*, Padova, Rebellato, 1970.

ROSSI 1974 = L. Rossi, *Biografia carriera e operosità di Mario Manlio Rossi*, in «Bollettino Storico Reggiano», VII, n. 24, gennaio 1974, pp. 71-77.

BRAMANTI 1975 = *Bruno Bramanti 1897-1957. Quadri, disegni, punte secche, xilografia*, introduzione di G. Colacicchi, catalogo della mostra (Firenze, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 27 giugno-20 luglio 1975), Firenze, Centro Di, 1975

CURRELI 1978 = *Critical Dimensions. English, German and Comparative Literature. Essays in Honor of Aurelio Zanco*, a cura di M. Curreli, vol. III, SASTE, Cuneo, 1978.

SCARAVELLI 1979 = L. Scaravelli, *Lettera a Paolo Micks*, in *Due lettere di Luigi Scaravelli*, a cura e con premessa introduttiva di M. Corsi, in «Filosofia», XXI, n. 1, 1979, pp. 33-44.

MANACORDA 1980 = G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre, 1919-1943*, Roma, Editori Riuniti, 1980.

TINTERRI 1980 = A. Tinterri, *Alberto Savinio e il Teatro d'Arte di Luigi Pirandello*, «Teatro d'Archivio», n. 3, gennaio 1980, pp. 229-264.

GUALDONI 1980-81 = F. Gualdoni, *Giorgio de Chirico. Otto figurini per "La morte di Niobe" di Alberto Savinio (1924)*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Interarte; Modena, Galleria Fonte d'Abisso 1980-1981).

BRAMANTI 1981 = V. Bramanti, *La «Rivista di Firenze»*, in «Inventario. Rivista di critica e letteratura», n. 2, maggio-agosto 1981, pp. 85-101.

FOSSATI 1981 = P. Fossati, *«Valori Plastici» 1918-22*, Torino, G. Einaudi Editore, 1981.

FAGIOLO DELL'ARCO 1985 = M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio De Chirico. Il meccanismo del pensiero: critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Torino, Einaudi, 1985.

LOMBARDI 1985 = D. Lombardi, *Silvio Mix, musicista futurista*, in *Frontiere d'avanguardia. Gli anni del futurismo nella Venezia Giulia*, catalogo della mostra (Gorizia, Museo Provinciale di Palazzo Attems, febbraio-aprile 1985), a cura di M. Masau Dan, B. Passamani, U. Carpi, Gorizia 1985, pp. 94-97, 167-168.

MIDDLETON MURRY 1986 = K. Middleton Murry, *Beloved Quixote. The Unknow Life of John Middleton Murry*, London, Souvenir Press, 1986.

RAGIONIERI 1986 = S. Ragionieri, *La gioventù di Giovanni Colacicchi*, Firenze, Alinea Editrice, 1986.

UZZANI 1986 = G. Uzzani, *Artisti e letterati fra il Novecento Toscano e Solaria*, in «Bollettino d'Arte», LXXI, n. 39-40, settembre-dicembre 1986, pp. 65-102.

D'AMICO-TINTERRI 1987 = A. D'Amico-A.Tinterri, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma 1925-1928*, Palermo, Sellerio, 1987.

BALATA 1991 = N. Balata, voce *De Re Silvio* (pseudonimo Silvio Mix), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 39, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 102-104.

PRATESI-UZZANI 1991 = M. Pratesi-G. Uzzani, *La Toscana*, Venezia, Marsilio, 1991.

BIANCHI 1995 = S. Bianchi, *La musica futurista. Ricerche e documenti*, Lucca, Libreria Musicale Italiana Editrice, 1995.

NAVE 1995 = A. Nave, *Il liceo classico 'F. Cicognini' di Prato negli anni del fascismo (1922-1944)*, Prato, Artestampa, 1995.

DEL MASSA 2000 = A. del Massa, *Pagine esoteriche*, a cura di A. Iacovella, Trento, ed. La Finestra, 2000.

NENCIONI 2000 = G. Nencioni, *Paolo Mix. Un triestino a Firenze* (1987), in *Saggi e memorie*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2000, pp. 389-395.

OPPO 2000 = C.E. Oppo, *Cipriano Efisio Oppo. Un legislatore per l'arte: scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, a cura di F.R. Morelli, Roma, De Luca, 2000.

CAGIANELLI-CAMPANA 2001 = *La Toscana e il Novecento*, catalogo della mostra (Crespina, 6 ottobre - 18 novembre 2001), a cura di F. Cagianelli e R. Campana, Pisa, Pacini Editore, 2001.

RAGIONIERI 2002 = S. Ragionieri, *Bruno Bramanti pittore e xilografo*, Firenze, Leo S. Olschki, 2002.

PONTIGGIA 2003 = *Il Novecento Italiano*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2003.

ITALIA 2004 = P. Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore (1915-1925)*, Palermo, Sellerio editore, 2004.

CROCE 2005 = B. Croce, *Il carattere di totalità dell'espressione artistica* (1917), in *Breviario di estetica. Quattro lezioni* (1913), ed. cit. a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 2005, pp. 152-153.

MICCOLIS 2006 = S. Miccolis, voce *Losacco Michele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 66, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2006, pp. 147-149.

RASARIO 2006 = G. Rasario, *Le opere di Giorgio de Chirico nella collezione Castelfranco. L'Affaire delle Muse Inquietanti*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico», n. 5-6, 2005-2006, pp. 221-276.

SAVINIO 2007 = A. Savinio, *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*, a cura di G. Montesano, V. Trione, Milano, Adelphi, 2007.

DE CHIRICO 2008 = G. de Chirico, *Scritti/1. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Bompiani, 2008.

PONTIGGIA 2008 = E. Pontiggia, *Modernità e classicità. Il Ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.

TORI 2010 = A. Tori, *Castelfranco, De Chirico e Siviero nel villino di Lungarno Serristori*, in *L'autoritratto con colonna di De Chirico e la raccolta Castelfranco*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Casa Siviero, 30 gennaio-31 marzo 2010), Firenze, Centro Stampa Giunta Regione Toscana, 2010, pp. 5-33.

TORI 2010-2014 = A. Tori, *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*, Firenze, Centro Stampa Giunta Regione Toscana, 2010, ed. agg. 2014.

BALLONI 2014 = S. Balloni, *Colacicchi poeta*, in GIOVANNI COLACICCHI 2014, pp. 197-213.

CASTELLANI-GUARDUCCI 2014 = C. Castellani-F. Guarducci, *Giovanni Colacicchi da artista a critico: una vita dedicata all'arte*, in GIOVANNI COLACICCHI 2014 , pp. 215-222.

GIOVANNI COLACICCHI 2014 = *Giovanni Colacicchi. Figure di ritmo e di luce nella Firenze del '900*, catalogo della mostra (Firenze, Villa Bardini,18 aprile-19 ottobre 2014), a cura di M. Ruffini, S. Ragionieri, Firenze, Polistampa, 2014.

CASTELFRANCO DA LEONARDO A DE CHIRICO 2014 = *Giorgio Castelfranco da Leonardo a De Chirico. Le carte di un intellettuale ebreo nell'Italia del Fascismo*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Casa Siviero, 25 gennaio-31 marzo 2014), a cura di E. Greco, F. Guarducci, Firenze, Centro Stampa Giunta Regione Toscana, 2014.

GRECO-GUARDUCCI 2014 = E. Greco-F. Guarducci, *Il fondo Giorgio Castelfranco della Biblioteca Berenson: una breve presentazione dopo l'intervento di riordino* in CASTELFRANCO DA LEONARDO A DE CHIRICO 2014, pp. 4-9.

I DISEGNI DI COLACICCHI 2014 = *I disegni di Giovanni Colacicchi a Casa Siviero. Ricordando l'incontro con Giorgio de Chirico*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Casa Siviero, 24 maggio-29 settembre 2014), a cura di S. Ragionieri e M. Ruffini, Firenze, Centro Stampa Giunta Regione Toscana, 2014.

RAGIONIERI 2014 = S. Ragionieri, *Giovanni Colacicchi e il sogno della pittura*, in GIOVANNI COLACICCHI 2014, pp. 19-46.

TORI 2014 = A. Tori, *Castelfranco, De Chirico e Siviero nel villino di Lungarno Serristori*, in CASTELFRANCO DA LEONARDO A DE CHIRICO 2014, pp. 11-38.

CASTELFRANCO MONUMENT MAN 2015 = *Giorgio Castelfranco un monument man poco conosciuto*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Casa Siviero, 31 gennaio – 31 marzo 2015), a cura di A. Castellani, F. Cavarocchi, A Cecconi, Firenze, Centro Stampa Giunta Regione Toscana, 2015.

## SITOGRAFIA

TOSI = G. Tosi, *Ricordo del prof. Guido Gori*, http://publications.americanalpineclub.org/articles/12193311000

HERRON = Elbridge Rand Herron (1902-1932) in «American Alpine Club», http://www.vivoscuola.it/us/liceomaffei/annuario/p25/p25.htm